هيغل

فن الشعر

ترجمة:

جورج طرابيشي

دار الطليعة - بيروت

هيغل

فن الشعر

ترجمة :
جورج طرابيشي

دار الطليعة للطباعة والنشر
بيروت

هذه ترجمة كتاب

L'Esthétique

10

La Poésie

Par

G. W. F. Hegel

Editions Aubier - Montaigne
Paris 1965

مدخل

يتطلب معبد **العمارة** الكلاسيكية إلها يقيم فيه ؛ ويتوالى **النحت** نصب هذا الإله ، فيخلع عليه جمالا تشكيليا ، ويضفي على المواد التي يستخدمها لهذا الغرض اشكالا ليست خارجية وغريبة عن الروحي ، بل محايثة ، ان جاز القول ، لمضمونه بالذات . غير ان الشكل الجسماني والحسي للتمثال وعموميته المثالية يتنافيان من جهة اولى مع الداخلية الذاتية ، ومن الجهة الثانية مع الخصوصية الفردية ، وهما عنصران لا يتسنى لمضمون الحياة الدينية والدنيوية خارج نطاقهما ان يتحقق . والحال ان فنا ثالثا هو الذي يتولج بمهمة تحقيق هذا المضمون . **فالرسم** ، بالفعل ، هو الذي يأخذ على عاتقه الاضطلاع بها بما يوفره من نمط ذاتي في التعبير ، وبإلحاحه على ما هو خصوصي ومميز . وهو يستخدم لهذا الغرض وسيلة محددة تختزل الواقع الخارجي للشخوص الى ظاهر اقل مادية ، قوامه الالوان ، وغرضه الاول التعبير عن الحياة الداخلية ، عن حياة النفس والعواطف . هذه الفنون الثلاثة ،

واولها من طراز رمزي ، وثانيها من طراز كلاسيكي ، وثالثها من طراز رومانسي ، تعمل ضمن نطاق دائرة واحدة ، هي دائـــرة الخارجية الحسية للروح وللاشياء .

والحال ان المضمون الداخلي ــ وهو جزء لا يتجزأ من الوعي ــ يجد بالضرورة في الظاهر الخارجي الذي تحت غلالته يعــرض نفسه للتأمل والادراك عنصرا هو في الوقت ذاته غريب عنه ، مما يضطر الفن الى ان يضفي على ابداعاته ، ان من حيث المــواد المستعملة وان من حيث التعبير ، المزيد من الداخلية والمثالية . وقد راينا ان **الموسيقى** هي التي تنجز هذه الخطوة المتقدمة ، اذ تعبر عن الداخلية بما هي كذلك ، وعن العواطف الذاتية بواسطة اهتزازات صوتية ، لا بواسطة أشكال منظورة . غير انها ، بعملها هذا ، تقع في تطرف آخر ، هو الشطط في التركيز الذاتي غير المجلو الذي لا يجد مضمونه في الاصوات الا تعبيرا رمزيا . ذلك ان الصوت متجرد ، بحد ذاته ، من كل مضمون ، وركيزته هي النسب العددية ، مما يجعل الجانب الكيفي من المضمون الروحي لا يتطابق الا على نحو بالغ العمومية مع النسب العددية ، ومع ما تنطوي عليه من تباينات وتعارضات وتوسطات ، وهذا ما يحول دون امكانية التعبير بالصوت عن تمام الوضوح الكيفي بما هــو كذلك . ولا تجد الموسيقى مناصا ، للوصول الى هذا الوضوح ، من طلب معونة الكلام ؛ وهي تحتاج ، كيما تعبر عن المضمون تعبيرا اكثر خصوصية وتمييزا ، الى نص يجد فيه الذاتي ، المحمول على جناح الاصوات ، نقطة ارتكاز متينة وعينية . وبفضل هذا التعبير اللفظي عن التمثلات والعواطف ، تتوصــل الداخلية المجــردة للموسيقى الى الابانة عن نفسها بمزيد من الوضوح والجلاء والدقة؛ غير ان ما تظفر به على هذا النحو ليس التعبير عن التمثل ذاته في شكل فني ، بل فقط التعبير عن الداخلية المصاحبة له . وبما ان الموسيقى لا تستطيع ، من جهة اخرى ، ان تنفصل بكــل يسر

وسهولة عن اقترانها بالكلام لتتقدم بملء الحرية في دائرتها الخاصة بها ، التي هي دائرة الاصوات ، ينجم عن ذلك ان التمثل لا يبقى مرتبطا بالداخلية المجردة بقدر او بآخر ، بل يتميز عن الموسيقى ليؤلف عالما على حدة ، واقعا عينيا يخلع عليه الشعر وجودا فنيا .

اذن **فالشعر** ، فن الكلمة ، هو بمثابة حد اوسط ، كلية جديدة تجمع بين القطبين المتمثلين بالفنون التشكيلية وبالموسيقى، لتحقق تركيبهما ولتسمو بهما ، وقد جمعت بينهما على هذا النحو ، الى مستوى اعلى ، هو مستوى الداخلية الروحية . وبالفعل ، يستند الشعر من جهة اولى ، نظير الموسيقى ، الى مبدأ ادراك الداخلية ، وهو المبدأ الذي لا يتوفر للعمارة والنحت والرسم ، ويتوسع من الجهة الثانية ويتضخم ليؤلف ، مع التمثلات والحدوس والعواطف الداخلية ، عالما موضوعيا يحافظ بصورة شبه كاملة على كل وضوح عالم النحت والرسم ، وتتوفر له المقدرة ، علاوة على ذلك ، لكي يمثل ، على نحو اكمل من اي فن آخر ، كلية الحدث والمسار الكامل للخلجات الداخلية والاهواء والتمثلات ، وتدرّج اطوار الفعل .

من الممكن لنا تحديد سمات الشعر بمزيد من الجلاء والدقة بقولنا انه يؤلف ، بعد الرسم والموسيقى ، الفن الرومانسي الثالث .

وبالفعل ، ان مبداه من جهة اولى مبدأ الروحية بصفة عامة. لكنه بدل ان يستخدم المادة الثقيلة ليعطي الداخلية جوا رمزيا ، نظير ما تفعل العمارة ، او بدل ان يقدّ في المادة الواقعية تمثيلا خارجيا ومكانيا للروح ، نظير ما يفعل النحت ، بدلا من ذلك يمثل الشعر الروح للروح ، دون ان يخلع على تعابيره شكلا منظورا وجسمانيا . ومن جهة ثانية تتوفر للشعر المقدرة على التعبير ، لا عن الداخلية الذاتية فحسب ، بل كذلك عن خصائص الحياة الخارجية بصورة اقرب الى الكمال وادنى الى الاستيعاب بكثير

مما يفعل الرسم والموسيقى ؛ فهو في آن معا تركيبي وتحليلي : تركيبي بمعنى انه قادر على ان يجمع في حزمة واحـــدة عناصر الداخلية الذاتية ، وتحليلي بمعنى انه قادر على ان يصف فـــي العرض خصائص العالم الخارجي و فراداته ، الواحـــدة بجانب الاخرى .

غير ان الشعر ، باعتباره كلية ، يتسم ايضا بسمات تميزه عن الفنين الآخرين اللذين قاربنا بينه وبينهما .

لا شك في ان الرسم يتميز بقدرته على التعبير عن اي مضمون تعبيرا يمكن معه ادراكه خارجيا . حقيقة انه تتوفر للشعر ايضا جملة وسائل لتظهير مضامينه ، لكنه يعجز عن بلوغ الوضوح الذي يقتضيه الادراك الحسي بالنظر الى ان المجال الرئيسي الـــذي يتحرك فيه هو مجال التمثلات التي هي من طبيعـــــة روحية ، وبالنظر ــ بالتالي ــ الى قدرته على استخدام الوظيفة التعميمية للفكر . أضف الى ذلك ان مختلف التفاصيل التي يعتمدهـــا الشعر ليجعل الشكل العيني لاحد المضامين في متناول الادراك لا تؤلف كلية واحدة متماثلة ، كما في الرسم حيث تثب جميـــع التفاصيل الى العين دفعة واحدة ، بل تعرض نفسها للادراك تباعا على اعتبار ان التمثل لا يستطيع تظهير مختلف العناصر التـــي يحتويها الا بالتعاقب . غير ان هذا القصور هو محض قصـــور حسي ، ولا يعز على الروح ان يتداركه ويجد له علاجا . وبما ان القول ، حتى في الحالات التي يرمي فيها الى استحداث ادراك عيني ، لا يكتفي بتقديم مضمونه على انه وحده الذي يمكن ان يجد منفذا له الى التأمل الخارجي ، بل يخاطب ايضا داخليتنا وحدسنا الروحي ، ينجم عن ذلك ان مختلف التفاصيل ينتهي بها المطاف ، رغم تقديمها تباعا ، الى ان تلتقي وتلتئم في الروح ، المطابق دوما لنفسه ، والقادر على ردم فواصل التعاقب وعلى جمع جملة الاجزاء المتعاقبة في لوحة واحدة ، وعلى ابقاء هذه اللوحة حاضرة فـــي

التمثل لتكون مصدرا للمتعة . وفضلا عن ذلك ، فان غياب الواقع الحسي والوضوح الخارجي ، وهو الغياب الذي يتبدى معه الشعر وكانه ادنى في المرتبة من الرسم ، يتكشف ، من منظور آخر ، على انه مصدر لثراء عظيم . فنظرا الى ان الشعر لا يمكن ان ينحد بمجال محدد ، وكم بالاحرى بلحظة محددة من موقف من المواقف او حدث من الاحداث ، تتوفر له المقدرة على تمثيل الموضوع بكل عمقه الداخلي ، وكذلك بكل اتساع انبساطه فـــي الزمن . ان الحقيقي عيني بمعنى انه يشتمل على وحدة من تعيينات اساسية. غير ان هذه التعيينات ، في تجلياتها الظاهراتية ، تتبدى لا كانها متصافقة في المكان فحسب ، بل كذلك وكأنها متعاقبة في الزمن، مثلها مثل القصة التي لا يملك الرسم ان يعرض تطور احداثها الا على نحو ناقص للغاية . ومن الممكن القول ان كل سنبلة وكـــل شجرة لها قصتها ، وقوام هذه القصة تغيرات وتحولات وتعاقبات، تؤلف في جملتها كلية مغلقة . وذلك هو بالاولى شأن الروح ، الذي لا سبيل الى تمثيله بكل كليته الظاهرة ، وعلى نحو جامع حقا، الا في تجلياته وتظاهراته المتعاقبة .

ان الشعر يشارك الموسيقى ، كما رأينا ، في المادة الخارجية التي يعملان فيها ، واعنـــي بها الاصوات . فالمادة الخارجيـــة الخالصة ، الموضوعية بالمعنى المبتذل للكلمة ، التي تستخدمها في شكل او في آخر مختلف الفنون الخاصة التي استعرضناها من قبل ، لا تلبث في نهاية المطاف ان تتبخر لتتحول الى صـــوت لامنظور يأتي من الداخل ويتوجه الى الداخل . غير ان الصـــوت يؤلف بالنسبة الى الموسيقى غاية في ذاتها . وبالفعل ، وعلـــى الرغم من ان النفس تتطلع ، من خلال اللحن وانسياله وتشعباته النغمية الاساسية ، الى التواصل مع روح الاشياء والمواضيع ومع داخليتها الخاصة بها ، فان ماهية الموسيقى لا تتشكل مـــن الداخلية بما هي كذلك ، بل من **شكل** تعبيرها الموسيقي ؛ وهذا

صحيح الى حد تغدو معه الموسيقى فنا مستقلا اكثر فاكثر كلما افسحت مجالا اكبر للعنصر النغمي الخالص على حساب الروحي. ولهذا السبب لا تستطيع ان تمثل الا على نحو نسبي خالص تنوع التمثلات والحدوس الروحية وملاء الوعي ؛ ولهذا السبب ايضا يتعين عليها ان تقتصر على التعبير عن العمومية المتفاوتة التجريد لمضمون هذا الوعي وعلى التظهير المتفاوت الابهام لخلجات النفس. لكن بقدر ما يحول الروح العمومية المجردة الى كلية عينية من التمثلات والاهداف والافعال والاحداث ويسبغ عليها في الوقت نفسه شكلا متخصصا ، فانه لا يعود يكتفي بالداخلية المختزلة الى العواطف وحدها ، بل يحولها بمجهود تخيلي ، الى عالم موضوعي، ويرى نفسه مكرها ، بحكم هذا التحويل بالذات ، على الاستنكاف عن التعبير عن هذا الغنى الذي اكتسبه الروح حديثا بالاعتماد فقط على تراكيب صوتية . وكما ان المواد التي يستخدمها النحت افقر من ان تعبر عن الظواهر بمثل الغنى والملاء اللذين يعبر بهما الرسم عنها ، كذلك فان التراكيب الصوتية والتعبير الموسيقي تغدو عاجزة عن ان تحقق على نحو كامل ابداعات الخيال الشعري ، هذه الابداعات التي تقرن وضوح التمثلات الدقيق والواعي بشكل ظاهراتي خارجي يخاطب الحدس الداخلي . وعلى هذا ، يفصل الروح مضمونه عن العنصر الصوتي البحت ويفصح عن نفسه بالكلمات التي تهبط ، دون ان تكف عن ان تكون صوتية ، الى منزلة علامات ورموز خارجية محضة للتواصل . وهكذا يغدو الصوت المحض ، باقترانه بتمثلات روحية ، صوتا منطوقا ، ويغدو الكلام المنطوق بدوره غاية في ذاتها ، وسيلة تواصل روحي ، لا تتمتع بما هي كذلك بأي استقلال . في هذا يكمن الفارق الاساسي بين الموسيقى والشعر . فمضمون الفن المنطوق عالم التمثلات المبدعة من قبل الخيال ، اي الروحي في ذاته ، هذا الروحي الذي لا يخرج عن حدود روحيته ، والذي اذا ما توصل الى الافصاح عن

نفسه والتظاهر خارجيا استخدم هذا التظاهر وكأنه علامة تختلف عن المضمون عينه . ومع الموسيقى لا يعود الفن يعطي الروح شكلا منظورا، محسوسا، حاضرا، بل يعطيه تعبيرا صوتيا، لاماديا ان جاز التعبير . غير ان الشعر يذهب الى ابعد من هذا ، اذ يتخلى ايضا عن العنصر المقابل ، عنصر الصوتية والادراك البسيط ، وذلك على الاقل بقدر ما لا يفلح في استخدام هذه الصوتية كوسيلة وحيدة لتعبير مطابق عن المضمون . صحيح ان الداخلية يظل دابها ان تفصح عن نفسها وتتظاهر ، لكنها لا تعود تكتفي بالعنصر الصوتي المحض ، وان اللامادي ؛ فهي تريد ان تتحقق بكاملها ، بامتزاجها واتحادها بمضمون الروح كما تكوّن في الخيال .

ان تساءلنا الان ، بعد ان أوضحنا الفروق التي تميز الشعر عن الموسيقى والرسم وسائر الفنون ، اين يكمن الطابع الخاص المميز للشعر ، لاحظنا باديء ذي بدء ان هذا الطابع يتمثل تحديدا في ان التعبير والتظهير الحسيين لكل مضمون شعري مختزلان الى الحد الادنى ، بله الى الصفر . وبالفعل ، وما دام المضمون من الان فصاعدا لا يمثله ولا يستوعبه بتمامه الصوت كما في الموسيقى ، او اللون كما في الرسم ، فان المعالجة الموسيقية لهذا المضمون ، بحسب قوانين الوزن والتساوق واللحن ، تفقد مبرر وجودها ولا تحتفظ الا على نحو بالغ العمومية بعلامات مدة المقاطع والالفاظ ، وكذلك بالايقاع والترخيم ، الخ . وحتى ذلك يستمر في الوجود لا بصفته عنصرا خاصا بالمضمون ، بل باعتباره خارجية عرضية لا يستعملها الفن الا لانه لا يجوز له ان يهمل عمدا او اضطرارا اي عنصر من العناصر القابلة للاستعمال من المضمون الذي ينوي معالجته .

من المباح لنا ، ازاء هذا الانفصال بين المضمون الروحي والمواد الحسية ، ان نتساءل اين يمكن ان تكمن ، بعد استبعاد الصوت، خارجية الشعر ــ بما هو كذلك ــ وموضوعيته . والجواب الوحيد الممكن عن هذا السؤال هو التالي : في التمثل والحدس الباطنيين .

فالاشكال الروحية هي التي تحل محل الحسي وتقدم المواد برسم الصياغة ، نظير ما كان يفعله في الفنون الاخرى الرخام والبرونز واللون والاصوات الموسيقية . ومن الممكن الاعتراض علينا هنا بأن التمثلات والحدوس تؤلف **مضمون** الشعر ، ولا يمكن بالتالي اعتبارها تظهيرات وتموضعات له . هذا صحيح ، وستتسنى لي الفرصة لاحقا للتوقف بمزيد من الالحاح عند هذه النقطة . غير ان هذا لا يمنع ان يكون التمثل والحدس والشعور الخ ، هي الاشكال النوعية التي يعقل بها الشعر كل مضمون ويعيد انتاجه ، حتى ان هذه الاشكال هي التي تقدم المواد المطلوبة للصياغة الشعرية وذلك ما دام الجانب او العنصر الحسي في الاتصال لا يضطلع الا بدور ثانوي . ولا ريب في ان المضمون ، في الشعر كما في الفنون الاخرى ، ينبغي تظهيره موضوعيا ، لكن على نحو يخلي معه الواقع الخارجي مكانه للواقع الداخلي ، فلا يكون الموضوعية من وجود الا في الوعي بالذات ، في صورة تمثل او حدس روحي بحت . وعلى هذا النحو يتموضع الروح من اجل ذاته في مضماره الخاص به ولا يستخدم العنصر اللفظي الا بصفته وسيلة للاتصال او للتظهير المباشر ؛ وهو ينفصل عن هذا العنصر من اللحظة الاولى ، باعتباره محض علامة ، لينطوي من ثم على نفسه . ولهذا يستوي عند الاثر الشعري ان يقرا او يسمع، مثلما يمكن ان ينقل، دون ان يخسر من قيمته شيئا ، الى اللغات الاجنبية ، وان يتحور من شعر الى نثر ، فيتجلبب على هذا النحو بنغميات وصوتيات متنوعة .

سؤال آخر يطرح هنا وهو : برسم اي شيء يستخدم الشعر التمثل الباطن باعتباره مضمونا وشكلا معا ؟ وجوابنا عن ذلك : برسم التعبير عما هو حق في ذاته في الاهتمامات الروحية ؛ اي للتعبير لا عن الجوهرية بالالحاح إما على عمومية الدلالة التي يعبر عنها الفن الرمزي ، واما على تخصص الفن الكلاسيكي ، بل عما

ينطوي عليه هذا الجوهري ذاته من خصوصي وخاص ، أي كل ما يمكن ان يثير ، بطريقة او بأخرى ولسبب او لآخر ، اهتمام الروح. اذن فأمام الفن المنطوق ، وسواء افيما يتصل بمضمونه ام بكيفية التعبير عنه ، حقل اوسع بما لا يقاس من حقل الفنون الاخرى . فأي مضمون كان ، واي موضوع مادي او روحي كان ، واي حدث او فعل او تاريخ او موقف او حالة خارجية وداخلية كان ، يصلح لان يدرج في دائرة الشعر ولأن يصاغ من قبله .

غير ان هذه الموضوعات البالغة التنوع لا تغدو شعرية لمجرد ان التمثل يتعقلها ، اذ ان الوعي العادي يستطيع ان يحول الموضوعات عينها الى تمثلات وحدوس دون ان يكون في هذا العمل شيء من الشعر . ولهذا قلنا اعلاه ان التمثل ليس الا المادة ، ليس الا العنصر الذي لا يغدو شعريا الا بعد ان يصوغه ويشكله الفن ، مثله في ذلك مثل اللون والصوت اللذين ليس فيهما بحد ذاتهما شيء رسمي او موسيقي واللذين لا يصيران رسما وموسيقى الا بعد ان يسمهما الفن بميسمه . وبوسعنا تحديد هذا الفارق بصفة عامة ، فنقول ان ما يجعل المضمون شعريا ليس التمثل بما هو كذلك وانما الخيال الفني ، وهذا متى ما عقل المضمون على نحو يتأتى له ، بدل ان يمثل للعيان في شكل معماري او تشكيلي نحتي او رسمي ، وبدل ان يتظاهر ويفصح عن نفسه بصوتيات موسيقية ، ان يوصل الى الآخرين بواسطة القول والكلام والتركيب الفني بين الالفاظ .

على ان التعقل الشعري لمضمون من المضامين يقتضي شرطا اساسيا هو الآتي : ينبغي من جهة اولى الا يتصور المضمون لا بمصطلحات الفكر التأملي او المنطقي ، ولا في شكل شعور بلا كلمات او في صورة ذات وضوح وجلاء محسوسين خارجيا ، ولا يجوز من الجهة الثانية ان يدلف هذا المضمون الى التمثل في شكل واقع ناجز ، متناه ، بكل ما ينطوي عليه مثل هذا الواقع من اشياء عرضية ، نسبية ، طارئة ، عديمة اللزوم . ومن هذا المنظور

يتعين على الخيال الشعري ، من جهة اولى ، ان يشغل منزلة وسطا بين عمومية الفكر المجردة وبين الحسي والجسماني كما تمثله ، على نحو ما راينا ، الفنون التشكيلية ؛ ويتوجب عليه ، من الجهة الثانية ، ان يلبي المقتضيات التي تقدم بنا الكلام عنها بصدد الآثار الفنية بوجه عام ؛ وبعبارة اخرى ، يتعين عليه ان يكون ، في مضمونه ، غاية في ذاته ، وان يحول ، من خلال اهتمام نظري محض ، كل ما هو قادر على ان يتعقله الى عالم مستقل ، مغلق ، مسور . فعندئذ فقط يغدو المضمون ، بفضل نمطه التعبيري ، كلا واحدا عضويا تنم اجزاؤه المكونة عن كل مظاهر الالتحام الوثيق والصلابة القوية ، ويكون في الوقت نفسه، وبخلاف عالم التبعية والنسبية ، موجودا وجودا حرا ومطلقا لذاته .

أما آخر النقاط التي لا يزال علينا ان ننظر فيها بخصوص الفروق التي تميز الشعر عن الفنون الاخرى ، فهي الشروط التي يستخدم فيها الخيال الشعري ابداعاته كمواد للتعبير الخارجي .

ان الفنون التي درسناها آنفا كانت تنظر بعين الجد التام الى العنصر الحسي الذي هو لها بمثابة الوسط الذي تتحرك فيه ، بمعنى ان الشكل الذي تخلعه على المضمون كان فقط ذاك الذي في مقدورها ان تظفر به من المواد الثقيلة والبرونز والرخام والخشب ، او كذلك من الالوان والاصوات . والحال ان الشعر يجد نفسه ، الى حد ما ، في وضع مماثل ، لانه يتعين عليه ، وهو ينظم ، ان يحرص دواما على ان تكون ابداعاته قابلة للانكشاف للروح عن طريق الايصال اللفظي . غير ان هذه الواقعة ذاتها تحدث تبدلا بعيد الفور في الموقف .

فنظرا الى الدور الهام الذي يضطلع به الجانب الحسي في الفنون التشكيلية وفي الموسيقى ، وبحكم خصوصية المواد التي تستخدمها هذه الفنون ، فان عدد التمثيلات التي تستطيع هذه

الاخيرة تحقيقها في الحجر او البرونز ، او بمساعدة الالوان والاصوات ، يبقى محدودا ، كما يبقى محدودا كذلك تنوع هذه التمثيلات ، مما يترتب عليه ان تكون مضامينها وتصوراتها حبيسة ، بدورها ، ضمن حدود ضيقة . ولهذا لم نتكلم عن كل فن من هذه الفنون الا من خلال الربط بينه وبين الشكل الخاص الذي يستطيع هو وحده التعبير عنه : الشكل الرمزي بالنسبة الى العمارة ، والشكل الكلاسيكي بالنسبة الى النحت ، والرومانسي بالنسبة الى الرسم والموسيقى . صحيح ان الاشكال الفنية الخاصة يتعدى بعضها على حدود بعضها الآخر ، بحيث جاز لنا ان نتكلم عن عمارة كلاسيكية ورومانسية ، وعن نحت رمزي ومسيحي ، وكذلك عن رسم وموسيقى كلاسيكيين ، غير ان هذه التعديات لم تتجاوز قط طور الشروع ، فبقيت مجرد محاولات تمهيدية مفككة ، بينما كان الامر في حالات اخرى امر فن اكتشف مضمونا جديدا ونمطا تعبيريا جديدا ، فسعى الى تطويرهما بنقله المهمة الى فن آخر ، ولكن من غير ان يصيب في ذلك فلاحا . والعمارة هي الفن الافقر من وجهة نظر التعبير عن المضمون ؛ اما النحت فهو بحد ذاته اغنى واثرى من هذا المنظور ، بينما يمتد امام الرسم والموسيقى حقل وسيع للغاية . وآية ذلك ان المضمون والشكل اللذين يتلبسهما هذا المضمون يتنوعان اكثر فأكثر طردا مع تزايد مثالية المواد الخارجية وتخصصها . والحال ان الشعر ينعتق من إسار هذه التبعية للمواد ، بمعنى ان تعابيره الحسية لا تتطلب ، كيما تكون واضحة ، ان يسجن الشاعر نفسه ضمن حدود مضمون خاص ونمط تصور وتمثل خاص هو الآخر . وبذلك لا يرتبط الشعر بأي شكل فني دون سواه من الاشكال الاخرى ، وانما هو فن عام ، قادر على ان يصوغ ويعبر في اي شكل كان عن كل مضمون قابل لان يجد منفذا له الى الخيال ، اذ ان الخيال ، الذي هو الاساس العام لجميع الاشكال الفنية الخاصة ولجميع الفنون ، كان ويبقى المادة التي يعمل فيها الشعر .

لقد سنحت لنا من قبل الفرصة لإبداء ملاحظة مماثلة في ختام بحثنا بصدد أشكال الفن الخصوصية؛ وقد اوضحنا، بالفعل ان درجة كمال فن من الفنون تتناسب ودرجة فلاحه في الاستقلال بذاته، في نمط تعبيره، عن هذا الشكل او ذاك من الاشكال الخاصة وفي الارتفاع بنفسه فوق الخصوصيات. والشعر، بحكم طبيعته، هو الذي يتيح لتطور كهذا امكانيات تفوق في العدد تلك التي تتيحها سائر الفنون الاخرى؛ وهو يسلك في الابداع الفني احد طريقين: فإما ان يخلع على الوجود الواقعي الفعلي شكلا خاصا، واما أن ينعتق من إسار التبعية لنمط محدد من التصور والمضمون، سواء أكان رمزيا ام كلاسيكيا ام رومانسيا.

على هذا النحو تتضح للعيان المبررات التي حملتنا على ان نخص الشعر بالمكانة التي خصصناه بها في عرضنا العلمي. فبالنظر الى ان الشعر يمثل، اكثر من أي نمط آخر من أنماط الابداع الفني، الفن بصفة عامة، فقد يدور في أذهان بعضهم انه كان يخلق بنا ان نبدأ هذا العرض العلمي بالشعر، لنعالج من ثم مختلف الفنون الخاصة من منظور التدرج في تخصص المواد الحسية. غير ان التقدم الفلسفي، كما تبين لنا في معرض كلامنا عن الاشكال الفنية الخاصة، ينطوي من جهة اولى على تعميق للمضمون الروحي، ومن جهة ثانية على اثبات بأن الفن يبدأ اول الامر بالتماس المضمون الذي يوائمه ليتجاوزه من ثم بعد ان يهتدي اليه. هذا المفهوم الفلسفي عن الجمال وعن الفن يفترض ان تثبت صحته في الفنون ايضا. وعلى هذا فقد بدأنا قبل كل شيء بالعمارة التي تصبو فقط الى تمثيل كامل للروحي في عنصر حسي؛ ثم بيّنا بعد ذلك ان اتحاد هذين العنصرين يتحقق، اول ما يتحقق، في النحت؛ ثم لا يلبث ان تنفصم عراه من جديد في الرسم والموسيقى، بحكم داخلية مضمونهما وذاتيته. ويبرز هذا الانفصام في الشعر بوجه خاص، لان هذا الاخير يسعى قبل كل شيء،

في تظهيراته الفنية ، الى التسامي بنفسه فوق الواقع الحسي والى خفضه ، بدلا من ان يتصرف كما لو انه لا يجرؤ بعد على المجازفة باقتحام هذا الواقع ليجسم فيه ابداعاته وليبث فيها الحركة . لكن كان لا بد لنا ، كيما نفسر علميا انعتاق الشعر هذا، من ان نبين مسبقا ممَّ يتعين عليه ان ينعتق . والامر بالمثل فيما يتصل بالزعم القائل ان الشعر قادر على تملك كلية المضامين والاشكال الفنية والاستحواذ عليها . فبيت القصيد هنا ايضا الاستيلاء على كلية ، وما كان لهذا الاستيلاء ان يتم الا بعد الانعتاق من إسار حدود الخصوصي الضيقة ، الامر الذي اقتضى ، من طرفنا ، تمحيصا مسبقا للجوانب الاحادية التي تميط كليتها اللثام عن بطلان دعواها بشمولية القيمة .

وانما بتقيدنا في عرضنا بالترتيب الذي تقدم بيانه تجلى الشعر بوصفه الفن الذي ينم ، دون غيره من الفنون الخاصة ، عن بداية انحلال الفن والذي يمثل ، بالنسبة الى المعرفة الفلسفية ، المرحلة الانتقالية التي تفضي الى التمثل الديني من جهة اولى ، والى نثر الفكر العلمي من الجهة الثانية . وتتحدد حدود عالم الجمال ،من ناحية اولى، بنثر المتناهي والوعي العادي، الذي منه يندفع الفن لبلوغ الحقيقة ، ومن الناحية الثانية بالدائرتين الساميتين للدين والعلم ، وفيهما يطلب ادراك **المطلق** ، هذا المطلق البعيد غاية البعد عن الحسي .

لئن كان الشعر يعيد على نحو كامل انتاج الجميل ، كلية الجميل ، من خلال أخص ما فيه من روحي ، فان هذه الروحية تحديدا هي علة الضعف بالنسبة اليه . وثمة تعارض مباشر ، من هذا المنظور ، بين الشعر والعمارة . فالعمارة تكون لا تزال عاجزة عن تطويع المواد الموضوعية للمضمون الروحي لتجعل منها تعبيرا مطابقا عن الروح ؛ اما الشعر الذي يعالج العنصر الحسي معالجة سلبية فيوغل ، على العكس ، الى مسافة بعيدة للغاية في هذا الطريق ، بحيث انه بدل ان يتخذ من الصوت ، الذي هو نقيض

المادة الثقيلة المكانية ، رمزا دالا ، نظير ما تفعل العمارة بموادها ، يختزله الى رتبة محض علامة هامدة . وهو يدمر ، بمسلكه هذا ، اتحاد الداخلية الروحية والخارجية الواقعية تدميرا ماحقا ، يكف معه عن ان يكون مطابقا للمفهوم البدائي للفن ويعرض نفسه لخطر الانفصال الكلي عن منطقة الحسي ليضيع نهائيا في الروحي . والنحت والرسم والموسيقى هي التي تشغل المكانة الوسطى بين هذين القطبين ، على اعتبار ان كل فن من هذه الفنون يجسم المضمون الروحي في عنصر حسي ويجعله في متناول ادراك الحواس والروح على حد سواء . وعلى الرغم من ان الرسم والموسيقى ، بوصفهما فنين رومانسيين ، يعملان في مواد اكثر لامادية ان جاز التعبير ، فان ذلك لا يحول بينهما وبين ان يستبدلا باللون والصوت مباشرية الوجود ، التي تؤول الى الذوبان في باطن هذه المثالية المسرفة ، وسبيلهما الى ذلك مضاعفة الخصوصيات وتنويع الاشكال الى حد تغدو معه المواد المستخدمة من قبلهما محرمة على النحت .

صحيح ان الشعر ينشد هو الآخر تعويضا من هذا النوع ، اذ يصور العالم الموضوعي بسعة ورحابة وفي مظهر متعدد الاشكال يعجز الرسم ، في عمل واحد على الاقل ، عن تحقيقه ، غير ان هذا الواقع يبقى على الدوام واقعا **داخليا** . وحتى لو حرص الشعر ، في التماس للعيني ، على اصطناع انطباع حسي معزز ، فانه لا يتوصل الى ذلك الا بمعونة وسائل مقتبسة من الموسيقى والرسم . أما اذا شاء البقاء على حاله من حيث هو شعر ، فليس يجوز له ان يستخدم هذين الفنين الا بعد ان يستلحقهما به ويجعلهما تابعين له ، على نحو يتيح له ان يبرز قيمة التمثل الروحي وان يطلق العنان للخيال الذي يخاطب الخيال .

***

تلك هي الملاحظات العامة التي تراءى لنا انه يتعين علينا ان نبديها بصدد الصلات بين الشعر والفنون الاخرى . اما الشعر بحد ذاته فسننظر فيه من النواحي التالية .

ان التمثل الداخلي ، كما بيَّنا ، هو مضمون الشعر ومادته في آن واحد . لكن بما ان التمثل يؤلف ، حتى خارج نطاق الفن ، الكيفية الاكثر شيوعا من كيفيات الوعي، فان مهمتنا الاولى ستكون اقامة خط فاصل بين التمثل الشعري والتمثل النثري . على ان الشعر لا يستطيع ان يقنع بهذا التمثل الداخلي ويقف عنده ، دون ان يعطي ابداعاته تعبيرا لفظيا. وهذا ما يرتب عليه مهمة مزدوجة. فعليه اولا ان يصوغ ابداعاته على نحو تغدو معه قابلة للايصال اللفظي ؛ ولا يجوز له من جهة ثانية ان يستخدم هذا العنصر اللفظي كما يأتيه عن طريق الوعي العادي ، بل عليه ان يعالجه شعريا كيما يتميز عن نمط التعبير النثري ، ان بانتقاء الالفاظ ورصفها وان بصوتيتها .

على ان الشعر ، وان كان مرتبطا بالتعبير اللفظي ، لاكثر استقلالا بكثير من الفنون الاخرى عن شروط مواده وطبيعته ، وهذا ما يتيح له اعظم الامكانية ليتمايز وليتفرع الى انواع شتى سننظر في كل واحد منها بالتالي .

سنتكلم اذن ، اولا ، عن **الشعري** بوجه عام وعن **الاثر الفني الشعري** ؛ وثانيا عن **التعبير الشعري** ؛ وثالثا واخيرا عن قسمة الشعر الى **ملحمي وغنائي وتمثيلي** .

الفصل الأول

بمَ يختلف الاثر الفني الشعري
عن الاثر النثري ؟

كل من كتب عن الشعر راوده شيء من النفور من تقديم تعريف عنه او وصف لما هو شعري . والواقع اننا اذا ما طفقنا نتكلم عن الشعر من حيث هو فن ، دون ان نمحص مسبقا ما مضامين الفن بوجه عام وما انماط تمثيله ، عز علينا جدا ان نعرف اين ينبغي ان نبحث عن الطبيعة الخاصة لما هو شعري . على ان المهمة تزداد تعقيدا فيما لو انطلقنا من السمات الفردية لعدد من الابداعات الفنية لنستخلص منها استنتاجات عامة تصلح للتطبيق

على مختلف الانواع . على هذا النحو يطلق وصف الشعري على اشعار هي في منتهى التنافر . فان تساءلنا ، بعد ان نسلك المسلك المتقدم بيانه ، بأي حق جاز اعتبار نتاج من هذا النوع شعريا ، اصطدمنا للحال بالصعوبة التي تكلمنا عنها . وفي مقدورنا ، لحسن الحظ ، ان نتملص منها هنا . فمن جهة اولى، وبدلا من ان ننطلق من ظاهرات خاصة لننتهي الى المفهوم العام للشيء ، جعلنا نقطة انطلاقنا المفهوم نفسه لنبرهن من ثم على واقعيته . على ان هذا لا يعني ان كل ما درجت العادة على تسميته باسم الشعر ، في المضمار الذي سنوليه اهتمامنا هنا في هذا الجزء من بحثنا في **علم الجمال** ، قابل للارجاع الى هذا المفهوم ، وهذا لاننا لا نستطيع ان نعرف هل هذا النتاج او ذاك وهل هذا الاثر او ذاك هو فعلا شعري الا بدالة المفهوم . ومن الجهة الثانية ، لا يتعين علينا ان نحدد هنا مفهوم الشعري ، لاننا لو شئنا الاضطلاع بهذه المهمة هنا لما وجدنا مناصا من تكرار ما تقدم بنا قوله عن الجمال والمثال في القسم الاول من عملنا هذا (1) . وبالفعل ، ان طبيعة الشعري تتطابق ، بوجه الاجمال ، مع مفهوم الجمال الفني والعمل الفني ، وذلك بحكم من ان الخيال الشعري، بدل ان يكون في ابداعاته ، نظير الفنون التشكيلية والموسيقى ، حبيس الحدود التي تفرضها طبيعة المواد المستخدمة بالذات ، لا يتعين عليه الا ان يلبي فقط المقتضيات الاساسية لتمثيل مثالي وفني . ولهذا لن أعرض هنا الا الأهم وجهات النظر القابلة للتطبيق على الموضوع الذي نحن بصدد البحث فيه . وسأتكلم اولا عن الفارق عن نمطي التصور الشعري والنثري ؛ وسأطبق ثانيا المعطيات التي ستتحصل لنا على هذا النحو على مبحث الفروق بين الاعمال الفنية الشعرية والنثرية ؛ وسأختم ثالثا ببضع

---

١ ـ انظر **فكرة الجمال** . ـ م ـ

ملاحظات حول الذاتية الخلاقة ، ذاتية الشاعر .

- ١ -

نمطا التصور الشعري والنثري

أ ـ مضمون كل منهما

ما دمنا بصدد البحث في المضمون الذي يصلح للتصور الشعري نستطيع من البداية ، وان بصورة نسبية على الاقل ، ان ننحي جانبا الخارجي بما هو كذلك ، اي المواضيع والاشياء الطبيعية . فمواضيع الشعر ليست الشمس والجبال والغابات والمناظر الطبيعية ، ولا الشكل ولا الهيئة الانسانيين الخارجيين من دم وأعصاب وعضلات ، الخ ، وانما الاهتمامات الروحية . ولئن استعان الشعر بالحدس والادراك ، فانه يبقى محتفظا بطابعه الروحي ولا يعمل الا برسم الحدس الداخلي الذي يمت الى الروحي بصلة قربى أمتن من تلك التي تمت بها اليه المواضيع الخارجية في تظاهرها الحسي والعيني . هذا المضمون لا يدخل اذن في دائرة الشعر الا بقدر ما يجد فيه الروح حافزا لنشاطه او مادة له ؛ وهو يدخل اليها بصفته جوا للانسان ، عالمه الخارجي، علما بأن هذا الجو يستمد كل قيمته من صلاته بداخلية الوعي ؛ دون ان يكون في استطاعته الادعاء بأنه الموضوع الوحيد اليتيم للشعر . فهذا الموضوع انما يتألف من الملكوت اللامتناهي للروح . ذلك ان الكلمة ، تلك المادة التي هي في غاية اللدونة والمرونة ، والتي تؤلف جزءا لا يتجزأ من الروح ، والتي تقتدر اكثر من اي

شيء آخر على اعتقال اهتماماته وحركاته وخلجاته في مظهرها الاكثر حيوية ، لا بد ان تستخدم ، مثلها في ذلك مثل اللون او الصوت او الحجر في الفنون الاخرى ، التعبير عما تصلح ، اكثر ما تصلح ، للتعبير عنه . ومن ثم فان المهمة الرئيسية التي تقع على عاتق الشعر ان يستحضر امام الوعي قوى الحياة الروحية وكل ما يهزنا ويمس جوارحنا او ينسال بكل هدوء امام نظرنا المتأمل في الاهواء والعواطف الانسانية ، وبعبارة اخرى الملكوت اللامحدود للتمثلات والاعمال والمآثر والمصائر الانسانية ، ومسار العالم وصروفه ، والكيفية التي تسوسه بها الآلهة . هكذا كان الشعر دوما ، ولا يزال كذلك حاله في ايامنا هذه ، النبع الذي من معينه يروي الانسان ظمأه الى المعرفة ورغبته في ان يتنور . والتعلم والتعليم يعنيان ايصال المعرفة بما هو كائن وتمثلها . فالنجوم والنباتات والحيوانات لا تعرف القوانين التي تذعن لها ولا تتمرس بها ؛ غير ان الانسان لا يوجد الا بمقتضى قانون وجوده ، وذلك متى عرف ما هو كائن عليه وما هو موجود حوله ؛ ويتعين عليه ان يعرف القوى الدافعة له والموجهة ، وهذه المعرفة هي ما يقدمه له الشعر في شكل جوهري .

ب ـ التمثل الشعري والتمثل النثري

بما ان الوعي النثري لا يتميز في مضمونه عن الوعي الشعري، وبما انه يعلمنا هو الآخر انعرف القوانين العامة وان نميز ونصنف ونؤول ظاهرات العالم الخارجي ، فمن الضروري ان نقيم تمييزا بين نمطي التمثل الشعري والنثري .

ان الشعر ، من حيث هو فن ، أقدم عهدا من النثر . فهو

يعبر عن التمثل العفوي للحقيقة ، عن معرفة لا تفرّق بعد العام عن تظاهراته الخصوصية الحية ، القانون عن تطبيقاته ، الهدف عن الوسيلة ، لكنه لا يعقل كل حد من هذه الحدود الا في الآخر ومن خلاله . لهذا لا يعبر الشعر تعبيرا تصويريا عن المضمون ، المعروف فقط في مظهر عموميته ، بل يبرز للعيان على العكس ، طبقـــا لمفهومه ، الوحدة الجوهرية التي تجهل بعد هذا الانفصال ولا تقر بوجود محض صلات خارجية بين العام والخاص .

هكذا يقدم الشعر كل ما يعقله في شكل كلية مستقلة ومنغلقة، كلية قد تكون غنية غنى عظيما بالمضمون وقد تحتوي جملة كثيرة من الظروف والافراد والافعال والاحداث والعواطف والتمثلات ، غير انه ملزم بأن يقدم هذه المجموعة الواسعة من الخصوصيـــات وكأنها تابعة لمبدأ واحد لا تعدو جميع هذه الخصوصيات ان تكون تظاهرات له . هكذا يتبدى العام ، المعقول ، في الشعر لا في شكل عمومية مجردة او تركيب فلسفي او نوع ذي مظاهر متعددة تقيم بينها ملكة الفهم بعض الصلات والوشائج ، بل يتبدى حيا ، مفعما بالحيوية ومعبرا عنه على نحو يتاح معه للوحدة ، التي تلعب دور الإحياء هذا ، ان تفعل فعلها في الباقي كله وان تمارس عليـــه تأثيرا خفيا صادرا من الداخل .

هذه الكيفية التي بمقتضاها يتصور الشعر ويمثل ويعبر ذات طبيعة نظرية اذن . وبالفعل ، ما مهمة الشعر وغايته الا ان يصوغ وينطق ، لا ان يصف الوجود العملي . وقد بدأ الشعر يوم ساورت الانسان الحاجة الى التعبير عن ذات نفسه . فالمعبَّر عنه لا غاية لوجوده الا ان يعبر عنه . ولئن ساورت الانسان ، وهو في أوج نشاطه العملي ، حاجة نظرية الى استجماع نفسه والاستغراق في التامل وتوصيل تأملاته ، فان التعابير التي يلجأ اليها في هـــذه الحال تعابير تصويرية ذات وقع شعري . وحسبنا ان نسوق مثالا واحدا على ذلك : فنشير الى البيتين المتكاملي المعنى Distique

اللذين اوردهما هيرودوتس (٢) في معرض كلامه عن الاغريق الذين سقطوا في ترموبيلس . فمضمون هذين البيتين غاية في البساطة، وفحواه نبأ لا تزويق فيه مفاده ان ثلاثمئة ميرياد (٣) قاتلوا اربعة آلاف بيلوبونيزي ؛ غير ان الحرص على تخليد هذا النبأ في نقش برسم الحاضر والمستقبل اقتضى ان يجيء التعبير شعريا ، وبعبارة اخرى كان لا بد ان يتظاهر هذا الحرص في صورة ابداع(٤) يحافظ على بساطة المضمون ويضفي عليه في الوقت نفسه تعبيرا تصويريا متعمدا . والالفاظ التي تعبر عن مثل هذه التمثلات لا بد ان تكون مميزة عن كل كيفية اخرى من كيفيات التفكير وان تتلبس بالتالي شكل «دستيك» .

على هذا المنوال يتأتى للشعر ، حتى من وجهة النظر اللفظية الخالصة ، أن يثبّت نفسه كميدان مستقل ؛ وكيما يميز نفسه عن الكلام العادي يعزو الى تعابيره قيمة أسمى من قيمة التعابير العادية . لكن ينبغي في هذا الصدد ، كما في صدد نمط التصور

---

٢ ــ هيرودوتس : مؤرخ اغريقي (نحو ٤٨٤ ــ ٤٢٩ ق.م) ، لقب بـ «ابي التاريخ» . كان من كبار الرحالة في عصره ، طاف بالعالم المعروف آنذاك ، ولاسيما بمصر وسورية وما بين النهرين ، له كتاب **التاريخ** الذي يعد من اهم المراجع عن العالم القديم ، وقد اقام فيه معارضة بين العالم الذي دعاه بالهمجي (المصريين ، الميديين ، الفرس) وبين العالم الذي وصفه بالحضاري (الاغريق) . ــم ــ

٣ ــ الميرياد عند الاغريق عدد يساوي عشرة آلاف . وبيتا الشعر المشار اليهما اوردهما هيرودوتس في **تاريخه** ، الكتاب السابع ، ص ٢٢٨ ، عن المعركة الشهيرة التي دارت في مضيق تساليا بين ٣٠٠ اسبرطي وبين جيش الفرس الغفير العدد الذي زعم البيتان اللذان اوردهما هيرودوتس ان تعداده بلغ ثلاثة ملايين رجل . ــم ــ

٤ ــ باليونانية في النص . ــم ــ

العام ، ان نميز اساسا بين شعر بدائي ، سابق لانشاء النثر العادي والفني ، وبين التصور واللغة الشعريين اللذين يتكونان ويتطوران وسط حياة ونمط تعبير نثريين سابقي الوجـــود . فالاول ، اي الشعر البدائي ، يزخر بالعفوية في تمثلاته وتعابيره ؛ اما الثاني فيعرف حق المعرفة المضمار الذي يفترض به ان ينفصل عنـــه ليطرق ميدان الحر ، وبذلك يقف موقف المعارضة الواعية من النثري .

ويمتلك الوعي النثري بدوره نمط تمثل آخر وطريقة مغايرة في التعبير .

فهو ينظر بالفعل ، من جهة اولى ، الى المادة الوسيعة التـي يقدمها له الواقع في مظهر عقلاني ، هو مظهر العلة والمعلول ، الغاية والوسيلة ، وغير ذلك من مقولات الفكر المحدود ، وبالاختصار ، من منظور الخارجية واللاتناهي . ومن هنا يتجلى الخصوصي تارة وكأنه محبو باستقلال زائف ، وطورا من خلال صلته البسيطة بشـــيء آخر ؛ وبالاختصار ، انه لا يعقل الا من خلال طابعه النسبـــي والتابع ، خارج نطاق الوحدة الحرة التي تبقى ، بالرغم مـــن تشعباتها وتمايزاتها كافة ، كلية شاملة وحرة ، لان مظاهرهـــا الخصوصية لا تعدو ان تكون ايضاحات وتظاهرات لمضمون واحد يؤلف مركز وروح هذه الكلية التي من خلالها يعمل ويؤكد ذاته . ان هذه الكيفية العقلية الخالصة في النظر الى الاشياء لا يمكن ان تتمخض الا عن طلب قوانين الظاهرات ؛ فهي تلجأ ، من جهة اولى ، الى خلق انفصال بين المواضيع الخاصة والقوانين العامة وتعقد بين تلك المواضيع وهذه القوانين علاقات ارتباط وتبعيـــة خالصة ؛ وتنزل من الجهة الثانية القوانين نفسها منزلة الخصوصيـــات الثابتة التي تتلبس العلاقات فيما بينها بدورها شكل محـــض علاقات خارجية ومتناهية .

ومن جهة اخرى ، لا يكترث الوعي العادي البتة للروابـــط

الداخلية ، اجوهر الاشياء ، للاسباب ، للعلل ، للغايات ، الخ ، بل يكتفي بالقبول بما هو كائن وبما يقع باعتباره من الوقائع الخاصة الى ابعد حدود الخصوصية ، والتي لا معنى لها في عرضيتها وحدوثها الطارىء . صحيح ان ما يواجهنا هنا ليس فصلا عقليا يلغي الوحدة الحية التي يبقي فيها التصور الشعري العقل الباطن وتظاهره الخارجي ؛ غير ان ما نفتقده في هذه الحال هو تحديدا فكرة العلة والدلالة العميقة للاشياء التي تغدو خامدة هامدة في نظر الوعي ، ليس فيها بتاتا ما يثير العقل ويحفز اهتمامه . وعندئذ تحل رؤية لعالم ذي تلاحم داخلي محل تصور عالم منسوج من تصافف وتصالب اشياء عادمة الدلالة ، عالم قد تكون له حيويته الخارجية المكثفة ، لكنه يعجز عن تلبية حاجاتنا الاعمق والابعد غورا . ذلك ان الحدس الحقيقي والنفس الحية حقا لا يظفران بالتلبية المنشودة الا بقدر ما تنمّ الظاهرات الخارجية عن واقعية ما هو اساسي وحقيقي . اما ما لا يحيا الا حياة خارجية بحتة فموات في نظر العاطفة العميقة التي لا تستشف في هذه الحال نفس هذا الخارجي ، معناه العميق ، دلالته الباطنة .

ان الفكر **التأملي** الذي يمت ، بنتيجة ما تقدم ، بصلة قربى الى الخيال الشعري ، يتدارك هذه العيوب التي تصم التمثلات والحدوس المفروضة التي يكمن مصدرها في ملكة الفهم . وبالفعل، ان المعرفة المبنية على العقل لا تتوقف عند الخصوصيات العارضة ولا تغضي الطرف عن ماهية الظاهرات ؛ كما انها بدلا من ان تقنع بانفصالات وبعلاقات بسيطة كتلك التي تتمسك ملكة الفهم بأذيالها ، تجمع في كلية حرة ما يبدو للنظر المتناهي موجودا في ذاته ، او مرتبطا بتتمة الواقع بروابط رخوة وخارجية محضة . والحال ان العقل المفكر غير قادر على انتاج شيء آخر سوى الافكار؛ فهو يتصور الواقع في شكل مفاهيم خالصة ؛ ولئن عقل الاشياء في خصوصيتها الاساسية ووجودها الفعلي ، فانه يدمج هذا الخصوصي في العنصر العام والفكروي الذي هو العنصر

الوحيد الذي يتحرك فيه الفكر . وبفضل ذلك ينتصب في قبالة العالم الظاهراتي عالم جديد ينطوي بلا ريب على حقيقة الواقعي ، غير انها حقيقة لا تتجلى قوتها المعيارية في الواقعي ذاته باعتبارها نفسه. فما الفكر الا مصالحة بين الحقيقي والواقعي في **الفكر** ؛ أما الابداع الشعري فمصالحة تتم ـ هذا صحيح ـ في شكل تمثل روحي ، ولكن في قلب الظاهراتية الواقعية بالذات .

هكذا تواجهنا هنا دائرتان مختلفتان : الشعر والنثر . ففي العصور النائيات ، يوم كانت تصورات العالم ، القائمة على اساس المعتقدات الدينية او غيرها ، لا تؤلف بعد منظومات من التمثلات والمعارف المستوحاة من ملكة الفهم ، ولا تقتدر بعد على ضبط الوضع الانساني طبقا لهذه المعارف ، كان في استطاعة الشعر ان يتفتح ويزدهر بملء الحرية . وما كان عصرئذ يواجه النثر باعتباره ميدانا مستقلا يتعين عليه ان يغزوه او ان يحتويه ، بل كانت مهمته بالاحرى ان يعمق دلالات الوعي الآخر ، الوعي العادي ، وأن يوضح منتجاته . لكن حينما أفلح النثر في ان يجتذب الى دائرته مجمل مضمون الروح ويسم بميسمه كل عنصر من عناصره ، اضطر الشعر الى ان يأخذ على عاتقه القيام باعادة صهر كامل ، وبالنظر الى صلابة النثري وغلظته وقوة مقاومته وجد نفسه يتخبط في إشكالات عديدة . اذ لم يكن على الشعر ان يقطع الروابط التي تربط الحدس العادي بما هو عارض وعادم الدلالة ، او ان يقحم العقل في اعتبارات ونظرات مبنية على اساس ملكة الفهم والعلاقات ما بين الاشياء ، او ان يجسد عيانيا ، ان جاز القول ، الفكر التأملي ، في داخل الروح بالذات ، عن طريق قوة الخيال ، فحسب ، بل كان عليه ايضا ، كيما يظفر بهذه النتائج كافة ، ان يحول نمط التعبير العادي للوعي النثري الى نمط شعري ؛ وعلى الرغم من كل القصدية التي ينطوي عليها عمل كهذا ، كان عليه ان يحافظ على ظاهر العفوية والحرية الاصلية التي يحتاج اليها الفن.

جـ ـ تخصيص الحدس الشعري

هكذا يتحدد بصورة بالغة العمومية مضمون الشعري ويتعين الفارق الذي يفصل الشعري عن النثري . ولا يزال علينا بعد ان نذكر نقطة ثالثة ، نقطة التخصيص التي هي نقطة خاصة بالشعر اكثر منه بسائر الفنون التي لا يتسم تطورها بالغنى نفسه . صحيح ان العمارة ترى النور ، في عصور متلاصقات ، لدى شعوب شتى، غير ان النحت لا يدرك أوجه الا لدى شعوب العالم القديم ، الاغريق والرومان ، كما لا يدرك الرسم والموسيقى أوجهما الا في العالم الحديث ، لدى الشعوب المسيحية . وبالمقابل عرف الشعر فترات ازدهار وتألق لدى الشعوب قاطبة تقريبا وفي عصور تميزت بفزارة الانتاج في مضمار الفن ، وذلك لان الشعر يستوعب كلية الروح الانساني ، مما يستتبع تخصصه في الاتجاهات الاكثر تنوعا .

بما ان موضوع الشعر هو الفردي المؤسس على العقل ، لا عموميات التجريد العلمي ، فان التعيين الرئيسي للشعر يكمن في الطابع القومي الذي هو تجلٍ له والذي يتخذ من مضمونه ومن رؤيته للاشياء مضمونا له ونمط تعبير خاصا به ، وهذا ما يخلع عليه جملة ثرة من الخصوصيات والفرادات . وبالفعل ، ان الشعر الشرقي والايطالي والاسباني والانكليزي والروماني والاغريقي والالماني يختلف بعضه عن بعض بالروح ، والشعور ، والنظرة الى العالم ، والتعبير ، الخ .

تختلف طبيعة الشعر ايضا باختلاف العصور ؛ فلكل عصر شعره ، ولا يمكن ان يكون له غير هذا الشعر . فما كان للشعر الالماني ، مثلا ، ان يكون في العصر الوسيط وفي حرب الثلاثين سنة ما هو عليه اليوم . والتعيينات التي تحظى منا اليوم بأعلى درجة من الاهتمام تدخل في عداد مرحلة التطور التي يندرج في اطارها زماننا ؛ ومن هنا كانت لكل عصر حساسيته المتفاوتة في رهافتها او تساميها او حريتها ، وبالاختصار ، طريقته الخاصة في

تصور العالم الذي يجد في الشعر أوضح تعبير له واكمله ، وذلك بقدر ما يمكن القول ان الكلمة وجدت لتعبر عن كل ما يجري في الذهن الانساني .

ان من تلك السمات القومية ، وتلك الطرائق المختلفة في التفكير تبعا للعصور ، وتلك التصورات للعالم ، ما يبذ سواه من الناحية الشعرية . فالوعي الشرقي ، مثلا ، اكثر تشبعا بالشعر بالاجمال من الوعي الغربي ، في حال استثناء الاغريق . واللامنقسم ، الثابت ، الواحد ، الجوهري هو ما يضطلع في الشرق بالدور الرئيسي ، وهذه النظرة الى الاشياء ، حتى وان لم تترصل الى حرية المثال ، يمكن ويجب ان تعد اكمل النظرات . وبالمقابل يعكف الغرب ، وبخاصة في ايامنا هذه ، على تشتيت وتخصيص لامتناهيين **للامتناهي** ، وبنتيجة هذا الاختزال للاشياء طرا الى نقاط منعزلة ، يتلبس المتناهي في نظر التمثل طابعا مستقلا ، مما لا يعفي مع ذلك من ضرورة رده الى النسبية ، على حين ان لا وجود في نظر الشرقي لاي شيء مستقل ، بعنصر المعنى ، وانما يتجلى له كل شيء وكأنه عرض طارىء **للواحد والمطلق** ، به يندمج وفيه يلقى المبرر الاسمى لوجوده .

على الرغم من هذه الفروق ذات الصلة بالخصائص القومية وبمراحل التطور التاريخي ، ينطوي شعر كل شعب وكل عصر على عنصر مفهوم لجميع الشعوب الاخرى ولجميع العصور الاخرى ، عنصر هو مصدر امتاع لكل انسان ، الى أيما عصر انتمى : عنصر كوني وعام من حيث هو انساني من جهة اولى ، ومن حيث هو وجه من الفن من الجهة الثانية . وانما من هذا المنظور المزدوج كان الشعر الاغريقي وما زال موضوع اعجاب ونموذجا يحتذى ، لانه انما في هذا الشعر وجد الانساني المحض أروع تفتح له ان من حيث مضمونه وان من حيث الشكل الفني . وحتى الشعر الهندوسي ، على الرغم من بعد الشقة التي تفصلنا عن تصور العالم

المعبر عنه في هذا الشعر والكيفية المعبر بها عنه ، لا يتبدى لنا غريبا كل الغربة ، بل نستطيع ان نفترض ان من اعظم مآثر عصرنا تعاظم ميله الى ان يتملك ويتمثل كل غنى الفن والروح الانساني بوجه عام .

فاذا ما انتهينا من التنويه بهذا الميل الى التفريد ، الذي هو السمة المميزة للشعر من المنظورات التي تكلمنا عنها ، وطرقنا مسألة الشعر **بوجه عام** ، واجهتنا للحال سمات عامة بالغة التجريد وواهنة الدلالة ، مما يرغمنا ، اذا ما شئنا الكلام عن الشعر بالمعنى الحقيقي للكلمة ، على تتبع ابداعات الروح المتمثلة بالآثار الشعرية في خصائصها القومية والزمنية دون ان يغرب عنا ان وراء هذه الآثار تكمن فردية الشاعر الخلاقة .

تلك هي وجهات النظر التي سنسترشد بها في تأملاتنا بصدد نمط التصور الشعري .

- ٢ -

الاثر الفني الشعري والاثر الفني النثري

من نافل القول ان الشعر لا يمكن ان يقنع بتمثلات داخلية صرف ، بل هو ملزم بأن يصوغها ويسكبها ويعبر عنها في قالب آثار فنية .

الملاحظات الكثيرة التي سنبديها بصدد هذا الموضوع يمكن تلخيصها وتصنيفها على النحو الآتي :

سنشير ، اولا ، الى اهم النقاط ذات الصلة بالاثر الفني الشعري بوجه عام ؛ ثم سنبرز ثانيا الفروق التي تميز هذا الاثر عن الانواع النثرية الرئيسية ، وذلك بقدر ما يمكن اعتبارها هي

الاخرى آثارا فنية ؛ وهذا ما سيتيح لنا ثالثا ان نحظى بتعريف كامل لمفهوم الاثر الفني الحر .

أ ــ عن الاثر الفني الشعري بوجه عام

فيما يتصل بالاثر الفني الشعري بوجه عام ، لا يتعين علينا هنا الا ان نردد ما تقدم لنا قوله من ان هذا الاثر ، مثله في ذلك مثل كل ما ينتجه الخيال المبدع الحر ، ينبغي ان يمثل للعيان في شكل كلية عضوية ، مغلقة ، معلئمة الحدود ، مكتملة ناجزة في جميع اجزائها . وهذا الشرط لا يمكن ان يتحقق الا على النحو التالي :

فكل ما هو معدّ ليشكل المضمون الرئيسي ، سواء أكان هدفا محددا لفعل من الافعال او مأثرة من المآثر ، ام شعورا او هوى موصوفين ، ينبغي ان تكون له في المقام الاول وحدة محايثة .

وكل ما عدا ذلك ينبغي ان يكون مشدود الوثاق الى هذه الوحدة وأن تكون وشائجه بها عينية وحرة . وهذا غير ممكن الا اذا كان المضمون الواقع عليه الاختيار متصورا ، لا بصفته عمومية مجردة ، بل بصفته مطابقا لفعل انساني ولمشاعر انسانية ، اي غاية وهوى ينتميان للروح ، للنفس ، لارادة افراد معينين وينبعان من تربة طبيعتهم الفردية بالذات .

ولا يجوز ان يكون ثمة انفصال بين العام الذي ينبغي ان يمثل على هذا النحو وبين الافراد الذين يفترض به ان يتظاهر في شكل شعري من خلال طبائعهم ومصائرهم وافعالهم ، كما لا يجوز ان تكون العلاقات بين الطرفين علاقات تحتم ارتهان الافراد بعموميات مجردة ؛ بل الواجب ان يرتبط كلا الجانبين ، العام والفردي ، واحدهما بالآخر بروابط حية . ففي **الالياذة** ، مثلا ، نجد الصراع بين الاغريق والطرواديين وانتصار الاغريق مرتبطين بغضب آخيل

الذي يشكل على هذا النحو البؤرة التي يتساتل نحوها **الكل** . غير ان من الآثار الشعرية ما يتألف مضمونها الرئيسي كليا وجزئيا من العام ، كما على سبيل المثال في قصيدة دانتي الملحمية الكبرى التي تعانق العالم الالهي برمته وتمثل في الوقت نفسه الافراد ، على عظيم ما بينهم من اختلاف ، في علاقاتهم بعقوبات الجحيم وامتحانات المطهر وسعادة الفردوس . لكن حتى في هذه القصيدة لا ينفصل العام والفردي واحدهما عن الآخر ، كما لا يوضع الفردي في خدمة العام . وآية ذلك ان الفرد في العالم المسيحي لا يعتبر محض حدث طارىء للالوهية، بل غاية في ذاتها لامتناهية، بحيث ان الهدف العام ، الذي يرمي الى اثبات ان العدالة الالهية تثبت وجودها حينما تدين وحينما تبارك على حد سواء، يمكن ان يتبدى ايضا على انه الشيء المحايث للفرد ، على انه اهتمامه الابدي والمبرر الازلي لوجوده . والفرد ، في هذا العالم الالهي ، هو بيت القصيد في المقام الاول : صحيح انه قد يضحى به في الدولة على مذبح الصالح العام وخلاص المجموع ، لكنه امام الله وفي ملكوت الله غاية في ذاتها .

على ان العام ذاته ، العام الذي يشكل مضمون العواطف والافعال الانسانية ، ينبغي ان يتقدم بدوره في مظهر عالم مستقل، مكتمل ، تام ، مغلق . فحين نسمع في ايامنا هذه ، مثلا ، ضابطا او جنرالا او موظفا او مدرسا ، الخ ، يتكلم ، وان اردنا ان نكوّن فكرة عما يقتدر هؤلاء الشخوص ان ينجزوه في أوضاعهم واجوائهم ، فلسنا نستطيع ان نعزو الى اهتماماتهم ونشاطهم مضمونا مستقلا ومكتملا في ذاته ، بل فقط مضمونا مرتهنا بجملة من الظروف والشروط الخارجية ؛ وهذا المضمون ، اذا ما رأينا اليه على انه كل مجرد ، يمكن ان يتلبس شكل عمومية لا يربطها أي رابط حميم بشخصية الفرد الكاملة ، وعلى سبيل المثال شكل الواجب . وبالمقابل ، ثمة مضامين تبدو أوفق وأنسب ، وتؤاف

كلا مغلقا ، لكنها مصاغة صياغة نهائية في جملة **وحيدة** ، دونما اي تطور آخر او حركة اخرى . وهي مضامين لا نستطيع ان نقول عنها على وجه الصواب اهي تندرج في عداد الشعر او في عداد النثر . فتلك العبارة العظيمة التي وردت في **العهد القديم** : «قال الله : ليكن نور ، فكان نور» ، على سبيل المثال ، يمكن ان تعتبر في جلائها المقتضب داخلة في باب الشعر السامي كما في باب النثر . وكذلك وصايا الرب : «انا الرب إلهك ، لا يكن لك الـه غيري» ، «اكرم أباك وامك» . وبوسعنا ان ندرج في الباب نفسه حِكَم فيثاغورس (٥) الذهبية وامثال سليمان ، الخ . فهي حكم وجوامع كلم ثرة بالمضمون لا يطالها بعد التمييز بين الشعري والنثري . وحتى لو كانت اوسع وأرحب مدى لما جاز نعتها بأنها شعرية ، لان الشعر لا ينطوي فقط على التكثيف المقتضب وعلى ذلك الضرب من السذاجة التي يدين لها الاثر الفني باستقلاله ومحدوديته ، بل كذلك على تطوير عفوي يفضي الى تخصيص واقعي لمختلف جوانبه واجزائه . وهذا التطوير ، الذي لا يعز علينا ان ندرك خطورته في الفنون التشكيلية ، على الاقل فيما يتصل بالشكل ، له اهميته الكبرى بالنسبة الى الاثر الفني الشعري ايضا .

هكذا نصل الى نقطة تتصل بالتمفصل العضوي ، وبعبارة اخرى بتمايز الاثر الفني الى اجزاء خصوصية ينبغي لها ، كيما تشكل وحدة عضوية ، ان تتبدى وكأنها متشكلة لذاتها .

ان التعيين الاول الذي يفرض نفسه هنا تكمن علته في كون الفن بوجه عام يؤثر الخصوصي ويقدمه في المنزلة . فملكة الفهم

---

٥ ـ فيثاغورس : فيلسوف ورياضي اغريقي من القرن السادس ق.م ، كان من دعاة التقمص ، وذا نزعة اخلاقية متشددة ، وتفاصيل حياته يكتنفها الغموض . ـم ـ

لا يقر لها قرار ما لم تقم ، سواء ابصورة نظرية ام من منطلق وجهات نظر عامة ، بتركيب المتعدد والمتنوع لتلاشيه من ثم في افكار ومقولات ؛ او لا يهدأ لها بال ما لم ترهنه بغايات عملية محددة ، باترة بالتالي الخاص والفردي من حقوقهما . اما التوقف عند الخاص والفردي فيبدو لملكة الفهم عملا ذا قيمة نسبية ، بله مسئما ولامجديا . لكن كل جزء وكل آن لهما اهميتهما بحد ذاتهما بالنسبة الى التصور والابداع الشعريين ، بالنظر الى انهما محبوان بالحياة . ولهذا يطيب الشعر ان يتوقف عند الخصوصي، فيصوره بحب ، ويعامله على انه كلية في ذاتها . ومهما يكن المضمون الذي يريد الشعر ان يحوله الى عمل فني على جانب عظيم من الاهمية والغنى ، فان الشعر لا يستطيع بسبب ذلك ان يفضي عن التفاصيل ، تماما كما ان كل عضو في الجسم البشري ، كل اصبع يعامل لذاته وعلى انه كلية في ذاتها ، وكما ان كل وجود خاص يؤلف في الواقع عالما في ذاته . اذن فمسعى الشعر ابطأ من أحكام واستنتاجات ملكة الفهم التي تهتم ، سواء أفي تأملاتها النظرية ام في مقاصدها العملية ، بالنتيجة النهائية بصورة رئيسية ، ولا تكترث بالقدر نفسه للطريق الموصل اليها . أما اذا اردنا ان نعرف الى اي حد والى اي مدى يتعين على الشعر ان يسلس قياده اولعه برسم التفاصيل ، فلسنا مستطيعين الا ان نكرر ما تقدم بنا قوله من ان رسالة الشعر ليست ان يصف وصفا دقيقا الخارجي بما هو كذلك ، في شكل تظاهرات حسية . بل حين يغرق على النقيض من ذلك في الوصف التفصيلي ، العادم الاهمية روحيا ، يغدو ثقيلا مملا . وعليه بوجه خاص ان يحاذر الدخول في منافسة من هذا المنظور مع الواقع الموضوعي الذي كثيرا ما يبلغ فيه التخصص اعلى درجاته . وحتى الرسم نفسه ملزم بالتقيد من هذه الناحية بشيء من الفطنة والرزانة ، ومطالب بأن يعرف حدوده. اما فيما يتصل بالشعر ، فلا بد له ، علاوة على ذلك ، من ان يأخذ

في اعتباره وجهة النظر المزدوجة التالية : فهو لا يستطيع من جهة اولى ان يؤثر الا في الحدس الداخلي ، ولا يستطيع من الجهة الثانية ان يمثل ما يمكن معاينته في الواقع بنظرة واحدة الا بتعاقب من العالم المنفصلة ، فلو تأخر واطال اكثر مما ينبغي في وصف التفاصيل لما أفلح الا في ترنيق الكلية ، بله في اعدامها . وهو يرتطم بصعوبات خاصة حين يكون عليه ان يصور لنا عدة احداث وأفعال تؤدى في آن واحد وتستمد أهميتها من هذا التواقت بالذات ، وهو الذي لا يملك ان يصورها الا في تعاقبها . ومن هذا المنظور الاخير ، وكذلك من منظور كيفية التعامل مع التفاصيل والانتقال من تفصيل الى آخر ، دون الحاق مضرة كبيرة بالكلية ، تقوم فروق لا يستهان بها في كثير من الاحيان بين مختلف الانواع الشعرية . هكذا يطيل الشعر الملحمي ، مثلا ، الوقوف عند ما هو تفصيلي وخاص اكثر بكثير من الشعر التمثيلي الذي يتميز بسرعة اكبر بكثير في الحركة ، او من الشعر الغنائي الذي لا يخاطب الا الداخلية .

على هذا النحو تكتسب مختلف اجزاء الاثر الفني الشعري قدرا من الاستقلال . وقد يبدو هذا ، للوهلة الاولى ، متناقضا مع الوحدة التي قلنا انها الشرط الاول الذي لا بد ان يتوفر في كل اثر فني ، ولكن هذا التناقض لا يعدو ان يكون ، في الواقع ، تناقضا ظاهريا . وبالفعل ، لا تجوز المغالاة في الاستقلال الى حد تنشأ عنه قطيعة مطلقة بين مختلف الاجزاء ، بل فقط الى درجة تنم عن ان مختلف الاجزاء ومختلف الاعضاء موصوفة لذاتها ، وتدل على ان هذه الاجزاء والاعضاء لها حياتها الخاصة وانها قادرة ، دون ان تنفصل عن الكلية ، على ان تقيم أود نفسها بنفسها . لكن حيثما غابت الحياة الفردية للاجزاء عن النظر ، فان الاثر الفني الذي لا يستطيع ، مثله في ذلك مثل الفن بوجه عام ، ان يجعل الاشياء والمواضيع حية الا في شكل خصوصيات واقعية ،

يغدو باردا وخاويا. وهو لا يعدو في هذه الحال ان يكون فنا ميتا.

لكن على الرغم من هذا الاستقلال ، ينبغي ان يقوم أوثق اتصال بين الاجزاء التي يفترض بها جميعها ان تشف عن التعيين الاساسي **الوحيد** الذي يتفصح فيها ويربط بينها لتؤلف كلية متلاحمة . والشعر ، اذا لم يدرك درجة مرامة من السمو ، قد يفشل بسهولة امام مطلب كهذا ، مما يترتب عليه انتقال الاثر الفني من دائرة الشعر الى دائرة النثر . ولا يجوز ان يكون للرابط الذي يشد وثاق شتى الاجزاء الى بعضها بعضا أي طابع من الغائية . وبالفعل ، ليس الهدف المنشود في النهج الغائي سوى هدف العمومية المثلة والمرامة ، العمومية التي تحرص أشد الحرص على ان تقيم تطابقا فيما بينها وبين الخصوصيات التي من خلالها تستطيع ان تؤكد وجودها ، والتي لا تستخدم هذه الخصوصيات في الوقت نفسه الا بصفة وسائل ، فتحرمها بالتالي من كل حرية وكل استقلال ، ومن كل حياة خاصة . وعندئذ تمسي الاجزاء منسوبة قصديا الى هدف بعينه ، هدف يُعدّ هو وحده الصحيح وذا القيمة ، ووحده المستأهل لان يبرز ويتصدّر، وكل ما عداه تابع له ، ملحق تجريديا بخدمته . ولا شيء يناقض الجمال الحر للفن اكثر مما يناقضه شرط اللاحرية هذا الذي تفرضه ملكة الفهم .

وعليه ، ان الوحدة التي يفترض بكل جزء من اجزاء الاثر الفني ان يشف عنها ، لا بد ان تكون من طبيعة مغايرة . ونستطيع ان نصوغ على النحو التالي التعيين المزدوج الذي يضبط هذه الوحدة .

اولا ، ينبغي ان يصان لكل جزء طابعه الحي . فقد كنا سلمنا اول الامر ، لنعرف بمقتضى اي حق يجوز ، بصفة عامة ، اقحام الخصوصي في الاثر الفني ، كنا سلمنا بأن وظيفة الاثر الفني ان يمثل فكرة اساسية **واحدة** . وبهذه الفكرة ينبغي ان يرتبط كل ما

هو خاص ومحدد باعتبارها مصدره واصله . والمفروض بمضمون الاثر الشعري ان يكون بحد ذاته عينيا وان يشتمل على تفتح ثر لمظاهر متنوعة ومتعددة الاشكال . صحيح ان هذا التنوع وهذا التعدد في الاشكال قد يتمخضان عن تناقضات ظاهرية ، لكن حين ترتبط الخصوصيات بمصدر وحيد وتنبع من فكرة وحيدة ، يجوز لنا القول ان المضمون نفسه هو الذي يحتوي ، طبقا لمفهومـــــه وطبيعته، على كلية مقفلة وملتئمة من خصوصيات هي خصوصياته ومن خلالها يفصح عن نفسه اذا ما بقي مطابقا لدلالته الذاتية . اذن فهذه الخصوصيات ، التي تؤلف من البداية جزءا لا يتجزأ من المضمون، هي وحدها التي ينبغي ان تمثل في الاثر الفني باعتبارها ذا وجود فعلي ، له قيمته في ذاته وحي . ومن هذا المنظور، ومهما يكن التعارض الظاهر الذي يخلقه فيما بينها تحقيق سماتهـــا وصفاتها الخاصة ، يباح لنا القول انه يوجد بينها توافق سري ، قائم على اساس طبيعتها بالذات .

ثانيا ، بالنظر الى ان الاثر الفني يمثل مضمونا ما في شكل تظاهر واقعي ، فان الوحدة لا يجوز لها ، كيلا ترنق الانعكاس الحي للواقع ، ان تشكل سوى الرابطة الحميمة التي تجمع الاجزاء الى بعضها بعضا وتجعل منها كلية عضوية ، وهذا دونما ظاهر مـــن قصد . وهذه الوحدة الحية والعضوية هي وحدها القادرة على ان تبرز وتظهر للعيان ما هو شعري حقا ، بالتعارض مع الغائيـــة النثرية . وبالفعل ، حيثما كان الخصوصي مجرد وسيلة برسم غاية معينة ، لا يمكن ان تكون له بما هو كذلك اية قيمة علـــى الاطلاق ، اية حياة خاصة ، بل ينبغي عليه على العكس ان يدل ، بكل وجوده ، على انه لا وجود له الا برسم شيء آخر ، برسم غاية من الغايات . والغائية تؤكد سلطانها على الموضوعية التي فيهـــا تتحقق الغاية. غير ان الاثر الفني يمكن ان يضفي على الخصوصيات التي يفكك اليها المضمون الرئيسي الذي هو لها بمثابة مركز ،

ظاهرا من الحرية والاستقلال . انه يستطيع ان يفعل ذلك ، بل يتوجب عليه فعله ، لان هذا الخصوصي هو هو هذا المضمون ، في الشكل المطابق له في الواقع . وسنشير بهذا الصدد الى عمل الفكر التأملي الذي يتعين عليه ، هو الآخر ، ان يحرر من جهة اولى الخاص من العام اللامتعين وان يجعله مستقلا عن هذا الاخير ، ويتوجب عليه من جهة ثانية ان يبيّن كيف ان الوحدة يعاد تكوينها في قلب كلية الخصوصي الذي هو محض تفصّح لما هو متضمن في العمومي ، لكنما في شكل عيني حقا هذه المرة ، بفضل توسط مختلف اجزائها المكوّنة . وعن طريق هذا النهج تقتدر الفلسفة التأملية على انتاج اعمال لها ، مثلها في ذلك مثل الاعمال الشعرية ، هوية ومنحى يتعينان بالمضمون عينه ويتحددان بحدوده . لكننا اذ نقارن بين هذين النشاطين ، نشاط الفكر التأملي والنشاط الشعري ، لا يجوز ان يغيب عن نظرنا الفارق الاساسي الذي يفصل بينهما . فالاستدلال الفلسفي يقر بلا مراء بضرورة الخصوصي وبواقعيته ؛ لكنه اذ يلغيه جدليا يدل ، استنادا الى الخصوصي عينه ، انه في الوحدة العينية فقط يجد حقيقته وحقه في الوجود . اما الشعر ، على العكس ، فلا يفصح عن هذه النية . صحيح ان المفروض بالآثار الشعرية ان تنعم بوحدة ملتئمة ، وان ما يبث الحياة في الكل يجب ان يكون ماثلا ايضا في الخصوصي ؛ لكن هذا المثول ، بدل ان يتوقف عنده الفن ويؤكد عليه ، ينبغي ان يبقى شيئا في ذاته داخليا ، شبيها بالنفس الماثلة في جميع الاعضاء ، دون ان تعطيها مع ذلك ظاهر وجود مستقل . والحال هنا كما الحال في الاصوات والالوان . فالاصفر والازرق والاخضر والاحمر الوان مختلفة ، قد يصل بها اختلافها الى حد التعارض التام ، لكن من الممكن ايضا ، اذا ما ادرجت ككلية في طبيعة الالوان بالذات ، ان تبقى متساوقة فيما بينها ، دون توكيد صريح سافر على تساوقها او وحدتها . والامر بالمثل في النغمة

الاساسية والثلاثية والخماسية ؛ فهي وان تكن نغمات خاصة تحقق ائتلافا بين النغمات الثلاث ؛ بل انها لا تحقق هذا التساوق الا اذا ترك لكل نغمة منها حرية الإرنان بحسب طبيعتها الخاصة .

على انه توجد ، من منظور الوحدة والبنية العضويتين للاثر الفني ، فروق اساسية ذات صلة بالشكل الفني الذي ينتمي اليه الاثر ، وكذلك بالنوع الشعري الذي يحمل الاثر طابعه الخاص . فالشعر الرمزي ، الذي يتألف مضمونه الرئيسي من دلالات مجردة ومبهمة بقدر او بآخر ، لا يستطيع ان يحقق بنية عضوية صافية صفاء بنية الآثار الفنية الكلاسيكية . فالرابطة بين الدلالة العامة وبين الظاهر الواقعي الذي يجسد فيه الفن المضمـــــون هي اكثر رخاوة ، كما كنا راينا في القسم الاول ، في الفن الرمزي بصفة عامة ، مما يترتب عليه ان تنعم الخصوصيات هنا باستقلال اكبر تارة ، او الا تمحي الا لتبرز بمزيد من القوة سلطان الجوهر الواحد الاوحد ، او لتتمخض عن قران غامض ملغز بين قسمات ومظاهر – متنافرة ومتصاهرة معا – من اشياء طبيعية وروحية ، تـــارة ثانية . وبالمقابل ، فان الداخلي ، الذي ينكمش على ذاته في الفن الرومانسي ولا يتظاهر الا للنفس ، يمنح خصوصيات الواقـــع الخارجي حرية تظاهر اكبر ، بحيث انه اذا لم يكن بد من ان يوجد هنا ايضا توافق ووحدة بين الاجزاء جميعا فان هذا التوافق وهذه الوحدة لا يمكن ان يبرزا بمثل ذلك الجلاء الذي يبرزان به فـــي الآثار الفنية الكلاسيكية .

يشتمل الشعر الملحمي بدوره على تصوير ارحب وأوســـع نطاقا للخارجي ، وكذلك على وصف اكثر تفصيلا لاحداث وأفعال عارضة ، وهذا الاستقلال المتنازل عنه للاجزاء يلقي مزيدا مـــن الظلال على وحدة المجموع . ويقتضي المسرح ، على العكس من ذلك ، تركيزا اقوى ، على الرغم من ان الشعر الرومانسي يبيح لنفسه ان يدخل على آثاره المسرحية تنويعا ثرا من الاحـــداث

العارضة وتخصيصا لا يخلو من إسراف في وصف الداخل والخارج على حد سواء . ويلجأ الشعر الغنائي هو الآخر ، في بعض انواعه، الى تمثيل تفصيلي ، سواء ااكتفى بأن يروي ويسرد ، أم عبر عن عواطف وتأملات ، ام تقيد ، من خلال عرض يتسم بالهدوء ، بوحدة اكثر صرامة ، ام عبر اخيرا وهو فريسة أهواء عاصفة خبط عشواء عن تمثلات وعواطف لا يربط فيما بينها اي رابط على ما يبدو .

ب ـ وجه الاختلاف بين الشعر وبين التاريخ والفن الخطابي

كيما نبرز بمزيد من الجلاء الفارق الذي يميز الاثر الشعري ، المنظم كما تقدم القول ، عن الآثار النثرية ، سنتحدث قليلا عن الانواع النثرية الاصلح من غيرها ، في الحدود المرسومة لها ، لاحتلال مكان اها في مضمار الفن . اقصد هنا التأريخ والفن الخطابي .

ففيما يتصل بالاول ، فانه يفسح ، من زاوية محددة على الاقل ، مكانا واسعا بما فيه الكفاية للفن .

ان الارتقاء الديني والسياسي للبشرية، والاحداث والصروف، ومصائر الافراد والشعوب التي دللت ، من زاوية الدين والتنظيم السياسي ، على فاعلية حية بنشدانها غايات عظمى او مشاريع كبرى ، وان منيت بالفشل ، ان موضوع فن التأريخ ومضمونه هذين يمكن ان يكونا على جانب من الاهمية والخطورة ؛ ولا يملك المؤرخ ، وهو يعكف على تقديم وصف امين للأحداث الواقعية ، الا ان يكوّن انفسه فكرة اجمالية عن المضمون المتنوع للاحداث والشخصيات ، كيما يعيد من ثم خلقها بالروح ، وفي شكل

مستوحى من الروح . على انه لا يجوز ، في اعادة رسمه هذه الوقائع ، ان يكتفي بصحة التفاصيل ودقتها ؛ بل عليه ، من جهة اولى ، ان يخضع الوقائع التي يتعقلها لترتيب ما ، وان يخلع عليها شكلا ما ، وان يجمعها ويربط بينها على نحو تتولد معه صورة واضحة جلية عن الامة التي يصف قسماتها ويسرد وقائع واحداث حقبة محددة من حقب تاريخها ، والشروط الخارجية والعظمة او الضعف الداخليين للافراد الذين تميزوا بفاعليتهم ؛ وعليه من جهة ثانية ان يجمع هذه الاجزاء طرا في كل واحد يظهر للعيان الدور الذي اضطلع به كل جزء في التاريخ الداخلي للشعب ، والقسط الذي اسهم به في هذا الحدث او ذاك ، الخ . ولئن كنا لا نزال نتكلم الى اليوم عن فن هيرودوتس وثوقيديدس (٦) وكزينوفونيس (٧) وتاقيطس (٨) وقلة غيرهم ، ولئن أعجبنا وسنعجب دوما برواياتهم بوصفها آيات كلاسيكية لفن الكلمة ، فهذا لانهم اوفوا بتلك الشروط خير ايفاء .

لكن حتى هذه الآثار التاريخية ، التي هي من ابدع ما خط في بابها ، لا تنتمي بعد الى الفن الحر ؛ فعلى الرغم مما يمكن ان

---

٦ ـ توقيديدس : مؤرخ اغريقي (نحو ٤٦٥ ـ ٣٩٥ ق.م) ، له **تاريخ الحرب البيلوبونيزية** التي شارك فيها وأرخ لها بغير تحيز . يعتبر أصدق المؤرخين القدامى وأعمقهم . ـ م ـ

٧ ـ كزينوفونيس : مؤرخ وفيلسوف وقائد اغريقي (نحو ٤٣٠ ـ ٣٥٥ق.م)، من تلاميذ سقراط ، مؤلف كتاب **اناباز** او **الرحلة** ، وفيه وصف سيره بعشرة آلاف مقاتل من الفرات الى البحر الاسود ، له كتب في الاقتصاد والسياسة ، ورواية تاريخية فلسفية . ـ م ـ

٨ ـ تاقيطس : مؤرخ لاتيني (نحو ٥٥ ـ ١٢٠ ب.م) ، له **الحوليات** و **التواريخ** و **محاورة الخطباء** ، تميز باسلوبه المقتضب وبنظرته المتشائمة الى التاريخ الروماني . ـ م ـ

تنطوي عليه خارجيا من جوانب شعرية ، وعلى الرغم من بلاغتها المبينة وشكلها المنظوم ، الخ ، لا يمكن تصنيفها في مضمار الشعر بحصر المعنى . وبالفعل ، ان ما يضفي على فن التأريخ طابع نوع نثري ليس الكيفية التي **كتب** بها ، بل طبيعة **مضمونه** . فلننعم النظر في هذه المسألة مليا .

ان التأريخ لا يبدأ ، سواء ابموضوعه ام بطبيعته ، الا حين يضمحل العصر البطولي الذي كان الشعر والفن قد قبسا اصلا مضمونهما من معينه ، وبالتالي حيث يفرض وضوح الحياة ونثرها نفسهما لا على الاوضاع الواقعية فحسب ، بل كذلك على طريقة تمثلها وتمثيلها . وهكذا يصف هيرودوتس ، مثلا ، لا حملة الاغريق على طروادة ، بل الحروب الفارسية ، وحتى تتأتى له معرفة دقيقة بما يبغي ان يسرده عكف على بحوث طويلة وملاحظات دقيقة . وبالمقابل ، فان الهندوسيين ، والشرقيين بصفة عامة ، ربما عدا الصينيين ، ما كانوا ينعمون بحس نثري متطور بما فيه الكفاية ايبدعوا فنا تأريخيا حقيقيا ، وما استطاعوا قط مقاومة اغراء إقحام تأويل دينية على رواياتهم التاريخية وإخضاع هذه الاخيرة لتحريف عجيب غريب . وهاكم باقتضاب اين يكمن الوجه النثري لعصر تاريخي .

يتألف العنصر الاول من متحّد ، من دولة قائمة على اساس ديني او مدني ، لها قوانينها ومؤسساتها المستقرة ذات الصفة الشموابة او الطامحة الى الظفر بمثل هذه الصفة .

ومتحّد كهذا لا بد ان تصحبه افعال معينة بهدف صيانة ما هو موجود او تغييره . ومن الممكن ان تكون هذه التغييرات ذات طبيعة عامة وان تشكل الهدف الرئيسي للافعال التي يقتضي انجازها تدخل افراد قادرين على الاضطلاع بها . وهؤلاء الافراد كبار عظام ، حينما تدلل فرديتهم على انها في مستوى الهدف العام ، المتضمن في المفهوم الداخلي الوضع القائم ؛ لكنهم لن

يكونوا الا فاسدين ومفسدين فيما اذا استنكفوا عن النضال في سبيل تحقيق صبوات عصرهم وحاجات زمانهم ليصبوا كـــل اهتمامهم على فرديتهم وحدها . وفي الحالة الاولى كما في الثانية لا نلتقي شيئا يشبه من قريب او بعيد حالة العالم ومضمونـــه الشعريين حقا ، كما تقدم بنا وصفهما في القسم الاول . وحتى ان لم يكن هؤلاء الافراد مجرّدين من العظمة ، فان الهـــدف الجوهري الذي ينذرون انفسهم له يكون مفروضا عليهم فرضـــا بمعنى ما ، مما يحول دون تحقيق الوحدة الفردية والتطابق بين العام والفردي ، هذا التطابق الذي يجعل منهما كليهما كلا مغلقا، غاية في ذاتها . وحتى على فرض ان الافراد وجدوا هدفهم في داخل انفسهم ، فان موضوع التاريخ ليس حريتهم او انعـــدام حريتهم ، وليس ذواتهم كما يتبدون بلحمهم وعظمهم ، وانمـــا الهدف المنشود ، المستقل عنهم والسابق الوجود في حالة مضمرة في الواقع التاريخي . ومن جهة اخرى ، كثيرا ما نرى لعبة الاتفاق والمصادفة تتدخل في الوقائع التاريخية ، فتحدث قطيعة بين الجوهري في ذاته وبين نسبية الاحداث والوقائع الخاصة ، كما تبرز للعيان في الوقت نفسه الذاتية الخاصة للاشخاص ، بأهوائهم ومقاصدهم ومصائرهم التي تنأى في هذا النثر عن العام اكثر مما تنأى روائع الشعر الملزمة دوما بالتشبث بما له قيمة كونية .

أما فيما يتصل اخيرا بتحقيق الافعال التاريخية فكثيرا ما يقوم، من جهة اولى ، وخلافا لما يحدث في الشعر ، طلاق ، انفصـــال بين الخصوصية الذاتية وبين معرفة القوانين والسنن والمبادىء التي تستلزمها القضية العامة كيما تتحقق ؛ كما ان تحقيـــق الاهداف المنشودة يقتضي ، من جهة اخرى ، اللجوء الى الكثير من الاستعدادات والتحضيرات والوسائل المساعدة التـــي يتطلب استخدامها من الشخص او الاشخاص الذين اخذوا على عاتقهم القيام بهذه المهمة قدرا كبيرا من الذكاء والمهارة والتوقع والحساب، وكلها قدرات وملكات عقلية ونثرية في جوهرها والفرد لا ينهض

مباشرة لتنفيذ مشروع من المشاريع ، بل لا يفعل ذلك في اغلب الاحيان الا بعد طوال اعداد وتحضير ، بحيث ان كل انجاز من الانجازات ، التي تؤدى جميعها برسم هدف واحد اوحد ، يبقى في كثير من الاحيان عرضيا بمضمونه ، لا رابط يربطه بالانجازات الاخرى ، او ينبثق ، بصفته نفعا عمليا ، عن ملكة الفهم التي لا تعرف سوى الغائية ، بدلا من ان ينبجس مباشرة من الحياة الحرة والعفوية .

والحال ان المؤرخ ليس في حل من ان ينحي هذه السمات النثرية عن مضمونه ولا يحق له ان يجري عليها تحويلا شعريا ؛ بل عليه ان يسرد ما هو كائن ، كما هو كائن ، بلا تآويل عسفية او تحريفات شعرية. ومهما بذل من جهد ليلتقط الروح الحميم للعصر وللشعب والمغزى العميق لبعض الاحداث التي يصفها ليجعل من هذا الروح وهذا المغزى المركز والرابط الذي يربط بين التفاصيل التي يسردها ، فليس مباحا له ان يرهن بهذا الهدف الظروف والشخصيات والاحداث ، حتى ولو نحى جانبا كل ما هو عارض وعادم الدلالة ؛ بل يتعين عليه ان يذر هذه الظروف والشخصيات والاحداث كما تمثل للعيان ، بكل ما يلتصق بها من مظاهر عارضة وغير لازمة ، وبكل ظاهريتها الاعتباطية . صحيح ان كاتب السيرة يستطيع ان يحل لنفسه ابراز الفردية الحية والوحدة المستقلة للشخص التاريخي ، لان هذا الشخص هو الذي يؤلف المركز الذي عنه يصدر واليه يرجع كل شيء ، غير ان الشخص التاريخي ليس الا واحدا من قطبين . حقيقة انه يشكل وحدة ذاتية ، لكن هناك الى جانب هذا القطب قطبا آخر ، يتمثل بشتى الاحداث التي لا ترتبط جزئيا بعضها ببعض بأي رابط داخلي ، والتي تؤثر جزئيا في الفرد رغما عنه وتجره في مدار خارجيتها . هكذا نجد ان الاسكندر ، مثلا ، هو الفرد المفرد الذي يحتل ذروة عصره والذي قر قراره ، بمبادرة خاصة منه جاءت متوافقة مع الظروف

الخارجية ، على التوجه على راس حملة عسكرية لضرب الملكية الفارسية ؛ غير ان آسيا ، التي نجح في فتحها وتطويعها والتي كانت مباحة لأهواء الالوان المتعددة من سكانها ، لم تكن تشكل الا كلا عارضا ، وما وقع بعد ذلك لم يكن الا نتيجة الوقائع الخارجية والمباشرة . ولكن حتى لو سعى المؤرخ ، مسترشدا بمعارفه الذاتية ، الى ادراك العلل المطلقة للاحداث والماهية الالهية التي يتلاشى امامها كل ما هو عارض طارىء ، ليظهر للعيان الضرورة الداخلية والعميقة التي يخضع لها كل شيء ، فليس يجوز له ان يتعدى على مضمار الشعر الذي له وحده الحرية والاختيار لتحويل المادة الموجودة كيما يجعلها ، ولو خارجيا ، مطابقة للحقيقة الداخلية .

اذا انتقلنا الان الى الفن الخطابي وجدناه بذاته أدنى صلة الى الفن الحر .

فعلى الرغم من ان الخطيب يستمد هو الآخر من الواقع الموجود ومن بعض الظروف والمقاصد الواقعية مناسبة أثره الفني ومضمونه ، الا انه يظل اولا يعبر ، في ما يتفوه به ، عن أحكامه الحرة ، وطريقته الخاصة في التفكير ، وغاياته الذاتية والمحايثة التي قد يكون متعلقا بها اشد التعلق ، بحيث انه لا يشكل واياها الا كلا واحدا . وله ، ثانيا ، ملء الحرية في تطوير هذا المضمون، وفي معالجته كما يشاء ، حتى انه ليتراءى لنا في كثير من الاحيان، ونحن نستمع الى خطبة من الخطب ، وكأننا امام ابداع مستقل للروح . ثالثا ، ان الخطيب لا يخاطب فكرنا العلمي او ملكة فهمنا فحسب ، بل يجعل وكده ان يقنعنا وان ينتزع تأييدنا ؛ وعليه ؛ كيما يدرك هذا الهدف ، ان يتوجه بالخطاب الى الانسان بكامله: بعواطفه وحدسه، الخ . ومضمونه لا يتألف فقط من الجانب المجرد لمفهوم القضية التي يريدنا ان نوليها اهتمامنا ، للهدف الذي يريد ان يحضنا على تحقيقه ، بل ايضا ، بل في جزئه الاكبر ، من واقع محدد ، بحيث ان عرض الخطيب ، وان تعين عليه ان ينصب

على ما هو جوهري ، لا بد ان يخلع عليه ايضا شكلا عينيا وان يقدمه في هذا الشكل لوعينا . اذن ليس عليه فقط ان يلبي متطلبات ملكة الفهم بأقيسة منطقية واستنتاجات ، بل بوسعه ايضا ان يحل لنفسه صدم عواطفنا وايقاظ اهوائنا واجتذابنا واستغلال قدرتنا على الحدس ، وبالاختصار ان يلجأ الى جميع طاقات الروح ليهز مشاعرنا وينتزع تأييدنا .

غير ان الفن الخطابي في حقيقته ، ورغم حريته الظاهرة ، هو تحديدا الفن الذي يخضع اكثر من اي فن سواه لضرورة النفع العملي .

فما يضفي ، بالفعل ، على الخطاب قوته الاقناعية ليس القضية الخاصة التي يحامي عنها ، وانما القوانين والقواعد والمبادىء التي يمكن ان يرد اليها كل خطاب خاص والتي لها وجودها المسبق ، في هذا الشكل العام ، اما باعتبارها قوانين تسنها الدولة ، واما باعتبارها مبادىء وحكما ومشاعر ومعتقدات دينية واخلاقية وحقوقية ، الخ . اذن فالانفصال يكون قائما من البداية بين الظروف والاهداف المحددة التي تقدم هنا نقطة الانطلاق ، وبين العنصر العام ، المتمثل بالقوانين والحكم والمبادىء الخ ، الذي تكلمنا عنه في ما تقدم ، وهذا الانفصال يبقى قائما على نحو متصل مطرد . صحيح ان الخطيب يسعى الى الجمع بين هذين العنصرين ، غير ان ما يتبدى في الشعري ، من حيث هو شعري، مكتملا ناجزا من البداية لا يؤلف ، في الفن الخطابي ، سوى الهدف الذاتي للخطيب ، الهدف الذي لا يتطلب الخطاب مباشرة تحقيقه وينجم عن ذلك ان الظاهرة الواقعية ، المحددة ، في الحالة الخاصة المعينة ، بدل ان تؤلف وحدة عفوية ومباشرة مع العام ، لا تقترب منه ولا ترتبط به الا بالارتكاز الى مبادىء وبالافادة من سلطان القوانين والأعراف والعادات التي تتمتع ، من جانبها ، بوجود مستقل . ولا يتمثل النمط الاساسي هنا بالقضية ، في

حريتها الحية وظاهرها الخارجي العيني ، وانما بالانفصال النثري بين المفهوم والواقع ، والصلة ما بينهما ، وطلب وحدتهما . والى مثل هذا المنحى ينبغي ان ينحو في كثـــير من الاحيان الخطيب الديني ، لان المذاهب الدينية العامة والمبادىء وقواعد السلـــوك الاخلاقية والسياسية ، الخ ، التي تنجم عنها تشكل في نظـــره الجوهري الذي يتعين عليه ان يرد اليه الحالات الاكثر تنوعا ، بالنظر الى ان هذه المذاهب فجة في الوعي الدينـــــي ومختبرة ومعترف بها لذاتها ، بوصفها الجوهر الذي به ترتبط سائــــر الخصوصيات . ولا ريب في ان الواعظ يسعه ان يخاطب قلبنا وان يفجر القوانين الالهية من أعماق نفسه ليجعلها تصب في اعماق نفوس سامعيه ، لكنه يظفر بهذه النتيجة بخلعه على موعظتــــه الشكل العام للوصايا والتعاليم والعقائد الايمانية ، الخ . وهذا اكثر انطباقا بعد على البلاغة القضائية . فلدينا هنا ، من جهـــة اولى ، حالة محددة ، ومن الجهة الثانية وجهـــات عامة وقوانين عامة قابلة للتطبيق على هذه الحالة . اما فيما يتصل بالحالـــة المحددة والخاصة ، فان العنصر النثري يكمن في البحث الدقيق عما وقع فعلا ، في فك الالغاز والمقابلة البارعة والذكية بين جميع الظروف والشروط العارضة التي وقعت فيها الحالة ، وهـــذا البحث وهذه المقابلة يبرزان للحال ، خلافا لما يحدث في الشعر ، ما هو ناقص وغير كاف في معرفة الحالة الفعلية وصعوبة تحصيل هذه المعرفة وإيصالها . وناهيك عن ذلك ، فان الواقعة العينية لا بد ان تحلل وتفكك الى مختلف مظاهرها . بل أكثر من ذلك : فكل مظهر من مظاهرها ينبغي ان يدرس ، مثله في ذلك مثل الحالة برمتها ، على ضوء القوانين الموجودة . لكن حتى في هذه الحالات تبقى هناك امكانيات للتأثير في القلوب وهز المشاعر والعواطف . ذلك ان العدل او الجور في الحالة قيد البحث لا يجوز تصويره على نحو يرتد معه الى مجرد تصور أولي او محض اقتناع عام ؛ بل ينبغي ، على العكس ، عرض الحالة ووصفها على نحو تشق معه

طريقها الى ذاتية السامعين ، بحيث لا يبقى احد عديم الاكتراث بها ، وبحيث يجد كل واحد منهم فيها ما يثير اهتمامه الشخصي، كما لو ان الامر يعنيه شخصيا .

اضف الى ذلك ان اهم ما يهم الخطيب واحرص ما يحرص عليه ليس التقديم والكمال الفنيين ؛ بل انه ينشد ، فيما وراء الفن ، هدفا آخر ، وهو ان يستخدم شكل الخطاب وبنيته باعتباره الوسيلة الاجدى والانجع في اثارة اهتمام غير ذي طبيعة فنية . فهو لا يسعى الى اثارة انفعال سامعيه لمجرد اثارة انفعالهم ، بل يبغي ان يستخدم انفعالهم واقتناعهم كوسيلة الى ادراك الهدف الذي ينشده والذي ما هو بفني محض . وينجم عن ذلك ان الوصف المقدم للسامع لا يمثل ، بالنسبة الى هذا الاخير ايضا ، غاية في ذاتها ، وانما محض وسيلة تفيد في حمله على الاقتناع، وفي ارغامه على اتخاذ بعض القرارات ، وعلى القيام بنشاط محدد ، الخ .

لهذه الاسباب كافة يفقد الفن الخطابي طابع الحرية ، ويغدو فنا يصح وصفه بأنه **قصدي** ، دعوة الى تحمل الواجب لا يكفي الخطاب نفسه ولا شكله الفني لضمان فعاليتها . وبالمقابل فان الاثر الفني الشعري لا ينشد الا هدفا يتيما : خلق الجمال وتأمين الاستمتاع به ؛ وهو يحقق ذلك عن طريق عمل مستقل ، مكتمل في ذاته ؛ وبدلا من ان يكون النشاط الفني وسيلة برسم نتيجة خارجية ، فانه بذاته هدف يبقى ، حتى بعد تظهيره ، وحتى بعد تحقيقه ، ما كان عليه من قبل . اما في الفن الخطابي ، على العكس ، فلا يلعب الفن المحض الا دور وسيلة مساعدة ؛ اضف الى ذلك ان الهدف الذي ينشده الخطيب لا ضلع له بالفن بحصر المعنى ؛ فهو عملي محض ؛ والغرض الذي يرمي اليه الخطيب ان ينوّر ، ان يشد العزائم ، ان يحل مشكلات قانونية وسياسية ، الخ . واهتمامه ينصب على واقعة **يفترض** بها ان تحدث ، وعلى

قرار **يفترض** به ان يبرم ، لكن هذه الواقعة غير متحققة بعد ، وهذا القرار لما يبرم بعد في اللحظة التي يلقي فيها الخطيب خطابه. وبالفعل ، كثيرا ما ينتهي الخطاب بمفارقة ، فيدع للسامع ، وللقاضي اذا كان الامر يتعلق بدعوى قضائية ، مهمة الوصول الى حل ، ليبادر من ثم الى العمل . ان البلاغة الدينية ، مثلا ، تخاطب في كثرة من الاحوال نفوسا بلبلها الشك والتناقض ، وتنصب السامعين قضاة على انفسهم وعلى نزعاتهم الداخلية . والهدف الذي يرمي اليه الخطيب الديني هو الحث على التقوى والورع . لكن مهما يكن حظ بلاغته من التأثير والاقناع ، ومهما يلحف في النصح ويحض على الصلاح ، فان هذا الصلاح اذا ما تحقق لا يأتي نتيجة مباشرة للخطاب ، بل يحدث بدالة ظروف لا صلة لها في اكثر الاحيان بالخطاب وتحت تأثيرها .

من جميع هذه المناحي يتعين على الفن الخطابي ان يلتمس مفهومه لا في التنظيم الشعري الحر للعمل الفني ، وانما بالاحرى في الغائية النفعية المحضة . فالخطيب يرهن بالمقصد الذاتي الذي ينطوي عليه عمله مجمل هذا العمل واجزاءه معا ، مما يلغي حرية العرض ، على اعتبار ان العمل الفني موضوع في خدمة غاية واضحة محددة ليس فيها من الفن شيء . والخطيب ، الرامي الى إحداث مفعول عملي والى استثارة استجابة حية ، ملزم بأن يأخذ في حسبانه المكان الذي يتكلم فيه ، ودرجة ثقافة جمهور سامعيه ومقدرتهم على الفهم وصفتهم ، حتى لا يحدث مفعولا غير ذاك الذي رمى اليه ، بتبنيه لهجة لا توائم لا الزمان ولا المكان الذي يتكلم فيه ، ولا الجمهور الذي يخاطبه . وحيال هذا الارتهان بالشروط الخارجية لا يمكن لا للكل ولا للاجزاء ان تكون انبثاقات صادرة عن نفس مالكة لتمام حريتها الفنية ، على اعتبار ان الكل والاجزاء معا خاضعة لسلطان قانون العلية والسبب الكافي ومقولات اخرى من مقولات ملكة الفهم .

ج ـ الاثر الفني الشعري الحر

انطلاقا من هذه الفروق بين الشعري بحصر المعنى من جهة اولى ، وبين التأريخ والفصاحة من جهة ثانية ، نستطيع ان نصوغ الاستنتاجات التالية بصدد الاثر الفني الشعري .

ان العنصر النثري في فن التأريخ يكمن بوجه الخصوص في واقع انه ان يكن مضمونه قابلا في كثير من الاحيان لان يمتلك جوهرية داخلية ولان يكون من طبيعة تؤهله لان يمارس تأثيرا عميقا ، فانه يتبدى مع ذلك ، في شكله الواقعي ، محاطا بعدد كبير من ظروف نسبية وبجملة من المظاهر العارضة ومشوبا بقدر كبير من العسف والاعتباط ، دون ان يحق للمؤرخ ان يجري اي تعديل على هذا الشكل الذي يتبدى به الواقع ويعرض نفسه لناظريه ، ولا ان يحدث فيه اي تصحيح .

يشكل هذا التعديل وهذا التصحيح المهمة الرئيسية التي تقع على عاتق الشعر عندما يسلك ، بحكم الموضوعات التي يعالجها ، طريق التاريخ . فعليه في هذه الحال ان يكتشف النواة والمعنى الأبعد غورا لحدث من الاحداث ، او لفعل من الافعال ، او لطابع قومي ، او لفردية تاريخية عظيمة ، وان يذر جانبا كل ما لا يعدو ان يكون عارضا ، ثانويا، عادم الاهمية ، وكذلك الظروف والسمات الطبعية النسبية المحضة ، ليركز اهتمامه كله على ما يشف عن الجوهر الحميم للشيء ، وذلك كيما يعطي هذا الجوهر ، في شكله الخارجي ، تعبيرا لا يتأتى معه لغير العناصر العقلية في ذاتها ان تتجلى وتفصح عن نفسها بتظهير واقعي مطابق . وهذا ما يتيح للشعر ان يرسم بدقة حدود مضمون الاثر الفني ، وان يجعل منه مركزا ثابتا بقدر او بآخر بحيث يضمن من جهة اولى تلاحم الاجزاء ، دون ان يؤثر البتة ، من جهة ثانية ، في وحدة **الكل** ، بل يترك الكل تفصيل خاصة الحق والامكانية للتعبير عن نفسه وفرض وجوده .

في مقدور الشعر ان يمضي الى ابعد من ذلك بعد في هـذا الطريق ، وذلك عندما يختار مضمونا رئيسيا له لا حدثا تاريخيا فعليا ، ليهتدي من ثم الى دلالته ، بل فكرة اساسية ترتبط بهذا الحدث برابط ما ، وبوجه الاجمال صراعا انسانيا ، ولا يستخدم الوقائع التاريخية والشخصيات والاماكن ، الخ ، الا كوسائل التفريد . غير انه يصطدم هنا بصعوبتين ، تكمن اولاهما في ان المعطيات التاريخية المعروفة ، المشمولة بالعرض ، قد لا تتفق تمام الاتفاق مع الفكرة الاساسية المطلوب التعبير عنها ، بينما قد تنشأ الصعوبة الثانية ، على العكس ، من ان الشاعر ، وان صان ما هو معروف وحافظ عليه ، يحوره في نقاط هامة منه ليوائم بينه وبين اهدافه ، مما يخلق تناقضا بين ما هو مثبّت من قبل في تمثلنا وبين التجديدات التي يدخلها عليه الشاعر . وحل هذا التناقض والتوصل الى توافق مرضٍ بين المعروف والجديد مهمة صعبة ، لكنها ضرورية ، وذلك لان الواقع يحوز ، في تظاهراته الاساسية، حقوقا لا تقبل المنازعة .

هذه الضرورة عينها تفرض نفسها على الشعر في دائرة ارحب بعد . فكل ما يمثله الشعر فيما يتصل بالاجواء الخارجية والشخصيات والاهواء والمواقف والافعال والاحداث والمصائر ، كل هذا – نكرر القول – يكون موجودا من قبل ، وبتواتر اكبر مما يظن ، في الحياة الواقعية . نستطيع القول اذن ان الشعر يطرق هنا ايضا ميدانا تاريخيا ، وكل ما يصدر عنه من استطراد وشطط وتحوير لا بد ان يجد مبرره في العقل ، في جوهر الشيء بالذات، في الحاجة الى ايجاد تعبير حي ومطابق لهذا العمق ، ولا يجوز ان يكون مصدره معرفة ناقصة بالواقع ، او تنافذا غير كاف معه ، او نزوة اعتباطية ، او طلبا للغريب العجيب ، او رغبة في الظهور بمظهر الاصالة والطرافة .

فان عدنا ادراجنا الى الفن الخطابي قلنا انه ينتمي الى نثر

الغايات العملية التي ينشدها ويجدّ في اثرها والتي يتعين عليه، في سبيل تحقيقها ، ان يقف من البداية الى النهاية على أرضية النفع العقلاني .

لهذا يتوجب على الشعر ، كيلا يضل في النثر ، ان يتحاشى كل غاية خارجية غريبة عن الفن وعن المتعة الفنية الخالصة . اما اذا اسلس قياده ، على العكس ، لنيات ومقاصد من هذا النوع ، فلا مناص عندئذ من ان تؤثر في التصور ونمط التمثيل على حد سواء ، فيهبط الاثر الشعري من العلو الحر ويبارح المنطقة الشاهقة التي لا وجود له فيها الا لذاته ، ليسقط في مضمار النسبي ، وعندئذ يحدث واحد من امرين : إما قطيعة بين ما يقتضيه الفن وما تقتضيه المقاصد التي لا تمت الى الفن بصلة ، واما أن ينحط الفن ، خلافا لمفهومه ، الى مستوى محض وسيلة في خدمة غاية . وهذ ما ينطبق ، مثلا ، على الطابع التقوي للكثير من التراتيل الكنسية التي لا تفسح مجالا لبعض التمثلات الا لما يرتجى منها من اثر من منظور الورع الديني ، فتقدمها في مظهر لا يمت بصلة الى الجمال ، هذا ان لم يعاكسه في كثير من الاحيان . وبصفة عامة ، لا يجوز ان يستخدم الشعر في مجال الهداية الدينية ، **الدينية فقط** ، لان هذا من شأنه ان يزج بنا في مضمار ، ان كان يمت الى الشعر والفن ببعض الاواصر فانه يختلف عنهما في نواحٍ كثيرة اخرى . وبوسعنا ان نقول الشيء نفسه عن الشعر الذي يرمي الى التعليم ، الى تهذيب الاخلاق ، الى اثارة قلقلة سياسية ، او الى تقديم وسيلة لتزجية الوقت وتوفير متعة سطحية . وهذه بكل تأكيد اهداف يمكن للشعر ، اكثر من اي فن آخر ، ان يساهم في تحقيقها ، لكنه اذا كان يريد ان يحافظ على حرية حركته في المجال الذي هو مجاله ، فليس يجوز له ان يضطلع بمثل تلك المساهمة الا بشرط الا ينسى ان الهدف الموضوعي للشعر هو الشعري ، والشعري وحده ، ولا شيء مما لا يدخل في نطاق الشعري ، على اعتبار ان سائر الاهداف الاخرى يمكن

بلوغها بأمان اكبر ونجع اعظم بوسائل اخرى .

بالمقابل ، لا يملك الشعر ان يدعي لنفسه موقفا منعزلا في قلب الواقع العيني . فما دام حيا ، فليس له من معدى عن المشاركة النشطة في الحياة . وقد كنا اوضحنا ، في القسم الاول من هذا المؤلف ، ما كنه الروابط – وما اكثرها – التي تربط الفن بسائر جوانب الحياة ، وبالاشكال والمضامين الحياتية التي بوسعه ان يغرف من معينها مضمونه الخاص واشكاله الخاصة . وفي الشعر ، تجد هذه الصلات بالواقع القائم ، وبتظاهراته الخصوصية ، وبالظروف الخاصة والعامة ، افضل تعبير عنها في الاشعار التي تسمى بأشعار **المناسبات** . ولو وسّعنا معنى هذه الكلمة ، لجاز ان نطبقها على معظم الآثار الشعرية . اما اذا تمسكنا بمعناها الحصري ، فلا يجوز ان نطبقها الا على الآثار التي رات النور بمناسبة حدث راهن ، والتي لا شأن لها غير ان تشيد به وتعظمه وتحفره في الذاكرة ، الخ . غير ان الشعر ، اذ يشد وثاقه على هذا النحو الى حدث آني ، يعود الى السقوط في حالة من التبعية ، ولهذا لم يُعترف لهذا النوع الا بقيمة ثانوية ، على الرغم من ان بعض هذه الاشعار ، وبخاصة ما كان منها من النوع الغنائي ، قد طبقت شهرتها الآفاق .

هكذا يواجهنا هنا نزاع جديد ، والسؤال الذي يثار بصدده هو معرفة الكيفية التي يتأتى بها للشعر ان يصون في هذا النزاع استقلاله . والحق انه يفعل ذلك بكيفية هي في منتهى البساطة : فبدلا من ان يقبل بالمناسبة الخارجية هدفا اساسيا ويعدّ نفسه وسيلة غرضها تحقيق هذا الهدف ، يتعين عليه ان يدمج في جوهره بالذات مادة هذا الواقع وان يصوغها ويشكلها باسم حقوق الخيال وحريته . وعندئذ لا يعود الشعر هو العنصر العارض والثانوي ، وانما المادة التي لا تعدو ان تكون محض مناسبة خارجية ، لها على الشاعر تأثير حافز ، تحضه على التعمق بها ،

على اعطائها شكلا نقيا الى اقصى حد ممكن ، بحيث يخلق من جديد ، كما لو ان ذاته هي التي تفيض به ، ما كان سيشق عليه لولاه ، وفي الحالة الواقعية ، ان ينفذ الى الوعي بمثل تلك الحرية .

هكذا نرى ان كل اثر شعري حقيقي عضوية لامتناهية في ذاتها ؛ عضوية ثرة بالمضمون ومظهّرة لهذا المضمون بواسطة تعابير مطابقة ؛ مفعمة بالوحدة ، لكنها وحدة يتمتع فيها الخصوصي باستقلال حي مماثل لذاك الذي ينعم به **الكل** ، بدل ان يتخبط في حالة من التبعية المجردة ، مما يتيح له ان يعقل بلا اي مقصد منظور ؛ غنية بالمادة المقتبسة من الواقع ، لكنها مبراة من كل تبعية لهذا المضمون ولنمط وجوده ، كما من كل تبعية لاي مضمار من مضامير الحياة ؛ وبمختصر القول ، عضوية تبدع بملء الحرية، كيما تجلو على امثل نحو واكمل صورة مفهوم الاشياء وتحقق توافقا بين الوجودات الخارجية وماهيتها الباطنة .

- ٣ -

الذاتية الشاعرة

كنت قد تكلمت ، بالتفصيل ، في القسم الاول من هذا المؤلَف ، عن الموهبة والعبقرية الفنية والالهام والاصالة ، الخ . لذا ساكتفي هنا ، فيما يتصل بالشعر على وجه الخصوص ، ببعض اشارات تبدو لي على جانب من الاهمية ، لانها تتعلق بالفارق ، بله بالتعارض القائم بين النشاط الذاتي ، كما يتظاهر في الفنون التشكيلية والموسيقى ، وبينه كما يتظاهر في الشعر .

ا ــ ان في متناول المعمار والنحات والرسام والموسيقار مواد

حسية ، عينية تماما ، يتعين على كل واحد منهم ان يجسد فيها، على اكمل وجه ممكن ، مضمون العمل المصمّم. والحال ان الطبيعة المحدودة لهذه المواد هي التي تعين طريقة التصميم ونمط التنفيذ. فكلما كان الوضوح الذي يتعين على الفنان ان يجدّ في طلبه ذا طابع خاص ، كان من المحتم ان تتخصص الموهبة التي يتطلبها هذا النمط المحدد او ذاك من انماط التعبير ، وان تتخصص معها المهارة في التنفيذ التقني . اما الموهبة الشعرية فأقل خضوعا لهذا الشرط ، مما يسبغ عليها طابعا اكثر عمومية واستقلالا . فالشاعر ليس مطالبا الا بأن يكون محبوا بخيال خلاق ثر ، والتقييد الوحيد الذي يصطدم به يتمثل في ان الشعر ، بحكم افصاحه عن نفسه بالالفاظ ، ليس ملزما لا بأن يسعى الى بلوغ ذلك الامتلاء العيني والحسي الذي يظهر به الفنان التشكيلي مضامينه ، ولا بأن يحبس نفسه ضمن تلك الداخلية العادمة الكلام التي تؤلف ترجيعاتها الصادرة من النفس مضمار الموسيقى . ومن هذا المنظور يمكن اعتبار مهمة الشاعر اسهل واصعب في آن معا من مهمة سائر الفنانين . فهي اسهل لان معالجة اللغة الشعرية ، رغم ما تقتضيه من مهارة كبيرة ، لا تستلزم تذليل صعوبات تقنية كثيرة التعداد ؛ وهي اصعب لان الشعر كلما تضاءلت قدرته على تحقيق عيانية خارجية ، تعين عليه اكثر فأكثر ان يسعى الى ايجاد بديل لها ، وذلك بنفاذه الى النواة الصميمة والخاصة للفن، الى اعمق اعماق الخيال ، وببحثه عن تصورات فنية اصيلة حقا.

ب ـ بفضل ذلك يتأتى للشاعر ان ينفذ الى جميع اغوار المضامين الروحية وان يرد الى نور الوعي ما هو خبيء فيها . وبالفعل ، لئن كان يتعين على الداخلية في الفنون الاخرى ايضا ان تشف عن نفسها ، ولئن كانت تشف عنها فعلا من خلال شكلها الخارجي ، فان الكلمة ، اللفظة ، تظل وسيلة الاتصال الامثل والانسب للروح ، وسيلة تتيح للشاعر ان يلتقط ويعبر عن كل ما يجيش في اعماق الوعي ، وعن كل ما يسكن في أمنع مناطقه

واوعرها في الظاهر . وهذا ما يورط الشاعر في مآزق كبيرة ويفرض عليه مهام الح واعجل من تلك التي تقع على عاتق الفنون الاخرى . ولئن حصر الشعر نفسه بمضمار التمثلات الداخلية وما كان مطالبا بأن يضفي على ابداعاته وجودا خارجيا مستقلا عن تلك الداخلية ، فانه يتحرك مع ذلك في دائرة منسوجة من عناصر دينية وعلمية وغيرها ، ذات طبيعة نثرية خالصة ، وعليه بالتالي ان يحاذر التعدي على هذه المضامير وانماط تصورها او الاختلاط بها. صحيح ان جميع الفنون الاخرى عرضة لهذا الاختلاط ، وذلك ما دام الانتاج الفني يصدر ، كائنا ما كان نوعه ، عن روح **واحد** يضم بين جناحيه جميع دوائر الحياة الواعية ، غير ان نمط التصور في الفنون الاخرى مغاير تماما ، على اعتبار انها تظل ، في تنفيذ آثارها ، دائمة الارتباط بمواد حسية محددة . اما الشعر فيستخدم على العكس ، في الايصال الخارجي ، الوسيلة عينها التي تستخدمها التمثلات الدينية او الفكر العلمي او الاعمال النثرية العادية الخالصة ، اعني بها اللغة ، مما يوجب عليه الا يضل ويشرد ، نظير ما قد تكون عليه الحال في الفنون التشكيلية والموسيقى ، في ميدان هو عنه غريب .

جـ ـ بالنظر اخيرا الى ان الشعر قادر على استنفاد المضمون الروحي بكل امتلائه وعمقه ، فمن المباح لنا ان نطالب الشاعر بأن تكون خبرته بالموضوع الذي يريد معالجته رحيبة وعميقة الى اقصى حد ممكن ، وأن يكون ـ ان جاز القول ـ قد عاش هذا الموضوع ودمجه بأناه ، بعد ان استوعبه وتعمقه وبدّل هيئته . وعلى الشاعر ، كيما يقتدر على ان يخلق ، حتى في دائرة خاصة وضيقة الحدود ، كلا حرا ، منبثقا عن ذاتيته ، خارج نطاق اي تعيين خارجي، عليهان يبت كل ارتباط **عملي** او سواه بموضوعه، وان يتأمله بنظرة حرة ، وان يقف منه موقفا تنتفي عنه كل مصلحة شخصية . وشعراء الشرق الاسلامي هم الذين يستأهلون بوجه الخصوص ان نخصهم بالذكر من هذا المنظور . فهم يلجون من

البداية ودفعة واحدة في مملكة هذه الحرية التي بفضلها يبقون، وهم في ضرام الهوى ، مستقلين عن الهوى ، ويعرفون ، وهم في معترك الاهتمامات الاكثر تنوعا ، كيف يبقون مشدودي الانظار الى النواة الحقة المتمثلة بالجوهر الواحد الوحيد الذي يبدو لهم كل الباقي ، بالقياس اليه ، صغيرا حقيرا ، مما لا يترك اي مجال آخر للهوى والرغبة . وهذا تصور نظري للعالم ، موقف للروح من الاشياء اصلح للشيخوخة منه للشباب والفتوة . وآية ذلك انه اذا ما ظلت الاهتمامات الحيوية قائمة في الشيخوخة ، فانها لا تبقى موجودة في شكل جامح وملح هو شكل الهوى الفتوي ، وانما كظلال بالاحرى ، مما يتيح لها ان تمتثل بسهولة اكبر للاشكال النظرية التي يقتضيها الفن . وخلافا للراي الشائع الذي يزعم ان الشباب ، بحرارته واندفاعه ، هو العمر الاروع للانتاج الشعري ، فاننا نرى ان الشيخوخة تمثل من هذا المنظور العمر الانضج، وهذا بطبيعة الحال اذا حافظت على طاقة الحدس والاحساس. فالى الشيخ الضرير هوميروس تنسب القصائد التي وصلت الينا باسمه ، كما نستطيع ان نقول عن غوته انه في شيخوخته فحسب، وبعد ان افلح في الانعتاق من اسر جميع الخصوصيات التي كانت تضيق عليه الخناق وتحد من نشاطه ، ادرك ذروة انتاجيته الشعرية .

الفَصْل الثاني

التعبير الشعري

ان المضمار الاول ، الذي اضطررنا بحكم اتساعه اللامتناهي الى ان نكتفي بتقديم بعض تعيينات عامة بصدده ، هو مضمار الشعري بوجه عام ، اي مضمار المضمون وتصوره وتنظيمه في عمل من الاعمال الفنية . ويبقى علينا الان ان نتكلم عن **التعبير** الشعري ، وعن التمثل المتموضع في اللفظة باعتبارها علامته ، وعن موسيقى الالفاظ .

اما فيما يتصل بالعلاقات بين التعبير الشعري بوجه عام وبين نمط التعبير في الفنون الاخرى ، فهي قابلة للاستنتاج مما تقدم بنا قوله بصدد الشعري بصفة عامة . فاللفظة والصوتية

اللفظية ليستا رمزا لتمثلات روحية ولا تظهيرا مكانيا مطابقا للداخلي ، نظير الاشكال التي يخلقها النحت والرسم ، ولا ترجيعا موسيقيا للنفس بكاملها ، بل هما مجرد علامات . غير ان هذه العلامة تغدو ، بوصفها وسيلة اتصال شعرية ، وخلافا لنمط التعبير النثري ، غاية في ذاتها نظريا ، ويتعين من ثم انشاؤها واعدادها .

وعلينا ان نأخذ في اعتبارنا هنا نقاطا ثلاثا .

اولا ، على الرغم من ان التعبير الشعري يكمن في الظاهر في الالفاظ ويرتبط على هذا النحو ارتباطا مباشرا باللغة ، فان الاصل الحقيقي للغة الشعرية ــ ما دامت الالفاظ ذاتها لا تعدو ان تكون علامات على تمثلات ــ ينبغي البحث عنه في كيفية التمثل، وليس في اختيار الالفاظ او في كيفية القران بينها لتشكيل جمل ومقاطع، ولا في الصوتية والوزن والقافية ، الخ . علينا اذن ان نبحث عن منطلق التعبير الذي خضع لعملية اعداد في التمثل الذي خضع هو الآخر لعملية اعداد مماثلة ، وان نتساءل باديء ذي بدء ما الشكل الذي ينبغي ان يتلبسه التمثل كيما يتاح له ان يصير موضوعا لتعبير شعري .

ثانيا ، ان التمثل الشعري بحد ذاته لا يتموضع الا في الالفاظ ، مما يوجب علينا ان نقلّب النظر في التعبير اللفظي من منطلق اللغة المحضة ، بحثا عن وجه اختلاف الالفاظ الشعرية عن الالفاظ النثرية ، واسيقة الجمل الشعرية عن أسيقة الكلام العادي والفكر النثري ، بصرف النظر عن ادراكها السمعي .

ثالثا واخيرا ، ان الشعر نطق فعلي، لفظة ذات إرنان ولا بد ان تصاغ وفق مدتها الزمنية وصوتيتها الفعلية ، الخ ، مما يقتضي الاستعانة بالوزن والايقاع والقافية ، الخ .

- ١ -

التمثل الشعري

ان الواقعة التي سنعود الى تكرارها مرارا هي ان التمثل وحده يمكن ان يمثل للتعبير الشعري ما يمثله الشكل المنظور والحسي المنحوت من الحجر او المرسوم بالالوان للفنون التشكيلية، وما يمثله التساوق واللحن الحيان للموسيقى ، اي تظهيرا فنيا لمضمون ما . اذن فقوة الخلق الشعري تكمن في صياغة الشعر للمضمون داخليا ، دونما استعانة بأشكال خارجية او بتعاقب من الانغام ؛ وهو بعمله هذا يحول الموضوعية الخارجية الى موضوعية داخلية يظهّرها الروح برسم التمثل ، في الشكل عينه الذي تكون عليه هذه الموضوعية ويتحتم ان تكون عليه في الروح .

هنا يواجهنا الفارق عينه الذي كنا لاحظناه بين ما هو شعري اصلا وبين اعادة بناء الشعر اللاحقة بدءا من النثري .

أ ــ التمثل الشعري البدائي

ان الشعر **البدئي** للتمثل لا يكون قد تشاطره بعد قطبا الوعي العادي الذي يعقل كل شيء ، من جهة اولى ، في شكل تفاصيل خاصة مباشرة ، وبالتالي احتمالية وعادمة اللزوم ، دون ان يدرك ماهيتها الداخلية والكيفية التي تشف بها هذه الماهية عن نفسها من خلالها ، والذي يفكك من الجهة الثانية الواقع العيني الى اجزائه المكوّنة ليجعل منها عموميات مجردة وليقيم فيما بينها من ثم صلات وتراكيب . ان التمثل لا يكون شعريا الا بفضل حالة التوسط التي يبقي فيها هذين القطبين ، مما يتيح له ان يحتل محلا وسطا بين الحدس العادي والفكر بما هو كذلك .

في مقدورنا ، بصفة عامة ، تعريف التمثل الشعري بانه تمثل **تصويري** ، لانه يضع تحت ابصارنا ، لا الماهية المجردة ، بل الواقع العيني ، لا احتمالات واعراضا طارئة ، بل تظاهرات تتيح لنا ، من خلال الخارجية بالذات وفرديتها ، وبالاتصال الوثيق مع هذه الاخيرة ، ان نستشف الجوهري ، وبالتالي مفهوم الشيء وكينونته - في - الهنا باعتبارهما كلية واحدة متماثلة في داخل التمثل . وثمة فارق كبير من هذا المنظور بين ما يعطينا اياه التمثل التصويري وما تقدمه لنا انماط تعبير اخرى . فالحال هنا مماثل لما يكون عليه الحال في القراءة . فعندما ننظر الى الحروف، التي هي علامات اصوات اللغة ، نفهم للحال ما نقرؤه ، دون ان تكون بنا حاجة الى سماع الاصوات ؛ والاشخاص الذين لا يتقنون القراءة هم وحدهم الذين يحتاجون ، كيما يفهموا الكلمات ، الى تهجيتها بالاصوات التي تتألف منها . لكن ما هو ناجم هنا عن نقص في التمرين يشكل اجمل ما في الشعر واروعه ، لانه لا يكتفي بالفهم المجرد ، وانما يقدم لنا ، لا المواضيع في حالة عموميات مجردة ، كما تكونت في الفكر او كما صانتها الذاكرة ، بل المفهوم ذاته ، في كينونته - في - الهنا الواقعية ، اي يقدم لنا الجنس في شكل فردية محددة . ان وعيي العادي ، الذي تسدد خطاه ملكة الفهم ، يتيح لي ان أفهم بصورة مباشرة ، اذا ما سمعت او قرات كلمة ، مدلولها ، دون ان يقدم لي هذا المدلول ، اي بلا مساعدة صورة . فحين نقول مثلا «الشمس» او «الصباح» ، نعرف ما معنى ذلك دون ان تكون بنا حاجة الى استحضار صورة للشمس او للصباح . لكن حين يقول الشاعر : «حين صعد إيروس ناعس الطرف ، وردي الاصابع» ، فان المدلول المعبر عنه واحد في الحقيقة ، غير ان التعبير الشعري يعطينا اكثر بكثير لانه يضيف الى الفهم المحض حدس الموضوع المفهوم ايضا ، او بالاحرى ينحي الفهم المجرد جانبا ليحل محله واقعا محددا . وكذلك عندما يقول

الشاعر : «انتصر الاسكندر على الامبراطورية الفارسية» ، فـان التمثل هنا هو بلا جدال تمثل عيني ، من وجهة نظر المضمون ، غير ان تفاصيله الواضحة المحددة ، المختصرة في كلمة «نصر» ، مختزلة الى حالة من التجريد غير المصوَّر لا تعطينا اية فكرة عينية عن مظهر ما اجترحه الاسكندر وعن واقع ما أنجزه فعلا . والامر بالمثل في كل ما يعبر عنه بالطريقة عينها ؛ فنحن نفهمه ، غير ان الامر كله يبقى رماديا ، كابيا ، مشوشا ، مجردا ، لاممتعينا من وجهة نظر الكينونة-في-الهنا الفردية . ولذلك يمتلك التمثـل الشعري كل امتلاء الظاهراتية الواقعية التي يصهرها بالداخلية وبماهية الشيء لتخلق كلا واحدا غير قابل للقسمة .

ينجم عن ذلك باديء ذي بدء ان التمثل الشعري يهمه ويفيده، بقدر ما يعبر عن الشيء في واقعيته، ان يتوقف عند الخارجي وأن يعتبره جديرا بالتأمل والنظر وأن يخلع عليه بعض الاهمية . لهذا يكون الشعر في تعبيره **وصفيا** بصورة عامة ، لكن كلمة **وصف** ليست هي الكلمة الصحيحة . وآية ذلك اننا عندما نفكر بالتعيينات المجردة التي يعرض المضمون نفسه من خلالها للملكة فهمنا ، نميل في كثير من الاحيان الى ان ندرج في باب الوصف ما لم يكن هذا شأنه في نية الشاعر ، بحيث ان التمثل الشعري قد يبدو من وجهة النظر النثرية وكأنه لفّة لا طائل فيها ولا جدوى . غير ان الشاعر مطالَب ، في تمثله ، بأن يسعى الى تضخيم الوقائع الفعلية التي يصورها . هكذا نجد هوميروس ، مثلا ، يلصق نعتا بكل بطل من أبطاله : فهـو يتكلم عن «آخيـل ذي القدمين الصلصاليتين» ، و«هكتور ذي الخوذة التي يتماوج ريشها مع الهواء» ، و«اغاممنون امير الشعوب» ، الخ . ان الاسم يشير بطبيعة الحال الى فرد ، لكنه ، من حيث هو محض اسم ، لا يسوق الى التمثل أي مضمون ، مما يوجب ، كيما يصير المضمون موضوعا لادراك حسي ، أن تضاف الى الاسم معطيات اخرى . وحتى ان كانت المواضيع قابلة بحد ذاتها للادراك الحسي ، نظير البحر

والسفينة والسيف ، الخ ، فان النعت ، الذي يعين صفة اساسية من صفات الموضوع ، يعطي عنه صورة اوضح وفكرة اكثر عيانية.

من الواجب أن نميز بين هذه الطريقة في تصوير شيء او موضوع بالاستعانة بصورة يقصد بها ابراز واقعيته بمزيد من العيانية ، وبين الطريقة التي بدلا من ان تتوقف عند الموضوع نفسه تنهمك في وصف موضوع آخر ، الغرض منه جلاء الاول وزيادته قابلية للادراك . وتدخل في عداد هذا التمثيل الشعري الاستعارات والتشابيه والمقايسات . وهنا يضاف الى المضمون المقصود ضرب من غلاف ، الغرض منه جزئيا ان يكون له بمثابة حلية وزخرف ، ولكن دون ان يكون في الامكان استخدامه بتمامه كأداة تفسير او وسيلة ايضاح ، لانه لا يرتبط بالمضمون الاول الا من جانب واحد ؛ هكذا يشبه هوميروس اجاكسيوس [1] الذي لا يريد ان يهرب بحمار عنيد . والشعر الشرقي بوجه خاص هو الذي يطالعنا بهذه العظمة وبهذا الغنى في الصور والتشابيه ، وذلك لان ميل الشعراء الشرقيين الى الترميز يرغمهم ، من جهة اولى ، على التماس تشابهات وتماثلات قد تترى بأعداد كبيرة بالنظر الى الطابع العام للدلالات ؛ ولان الطابع السامي لتصوراتهم وحدوسهم يحثهم ، من جهة ثانية ، على ان يستخدموا ما هو المع وابهى واروع ليزينوا ويجمّلوا الشيء الوحيد الذي يبدو لهم ، في وعيهم ، جديرا بالتعظيم والتفخيم . وما جميع هذه الصور والتشابيه والمماثلات ، في انظارنا نحن ، الا ابتكارات ذاتية خالصة ، لا تمت بصلة الى الواقع القائم ، غير ان تحويل كل وجود الى فكرة يعقلها ويصوغها الخيال يوحي لنا انه ما كان للامر ان يكون على غير هذه

---

١ ـ اجاكسيوس : من الابطال الاغريق في حرب طروادة ، ذبح في سورة جنون قطعان الاغريق وهو يحسب انه يصرع اعداءهم . ـم ـ

الحال ، واننا حيال شيء له حق في واقعية مستقلة . والايمان بواقعية العالم ، كما نراه بعيوننا النثرية ، يغدو ايمانا بالخيال الذي يرى ان العالم الواقعي الوحيد هو عالم الوعي الشعري . وبالمقابل فان الخيال الرومانسي هو الذي يطيب له ان يعبر عن نفسه بالاستعارات ، لان الخارجي يتبدى له ، لا كواقع مطابق ، بل بوصفه ذا دور ثانوي تماما الى جانب الذاتية المتجمعة على ذاتها . وملء هذا الخارجي ، اللامطابق في ظاهره ، بعواطف متفاوتة العمق ، وبخصوصيات تقع في متناول الادراك الحسي، وإحياؤه بظرف التراكيب المتنوعة ، ميل ما استطاع الشاعر الرومانسي ان يقاومه قط ، وله يدين الشعر الرومانسي بأكثر ابتكاراته وبدعه . ليس المقصود اذن ان يجعل الشيء واضحا وقابلا للادراك فحسب ؛ بل على النقيض من ذلك ، فالاستعمال الاستعاري والمجازي للمواضيع ، وللوقائع والظاهرات النائية عن الموضوع ، وللوقائع او الظاهرات الرئيسية التي يراد وصفها ، يغدو غاية في ذاتها ؛ وتغدو العاطفة هي المركز الذي يشع بضوئه على محيطه الفني ؛ فهي تجذبه اليها ، وتستخدمه لتجعل منه حلية لها ، وتبث فيه الحياة ، وتستمتع بذاتها في هذا الذهاب والاياب ، في هذه الحركة الدائبة ، في هذا التماهي التام مع التمثل .

ب ـ التمثل النثري

على النقيض من التمثل الشعري ينهض التمثل النثري . ومضمون هذا الاخير ليس المجاز ، وانما الدلالة بما هي كذلك ، وبذلك يغدو التمثل مجرد وسيلة لسوق المضمون الى الوعي . وعلى هذا لا تساور التمثل النثري حاجة الى ان يضع تحت ابصارنا كل واقعية مواضيعه ، ولا الى ان يستثير فينا ، كما في

التعبير غير المطابق ، تمثلا آخر غريبا عن التمثل المتوجب التعبير عنه. صحيح انه قد يكون من الضروري، حتى في النثر، ان ترسم بصورة واضحة ودقيقة معالم المواضيع الخارجية ، ولكن حينما يحدث ذلك فانما لاسباب عملية خاصة وليس طلبا لصورة . وعلى هذا يمكن القول ، بصفة عامة ، ان التمثل النثري يخضع لقانون الوضوح والدقة والمفهومية ، بينما تفتقر الاستعارة والصورة دائما ، ونسبيا الى الاقل ، الى الجلاء والدقة . وبالفعل ، ان الشيء ، البسيط في ذاته ، لا يقع ، في التعبير الشعري المجازي المباشر ، في متناول المفهومية الفورية ، بل يحوّل الى الواقع الظاهراتي ليجري تمييزه وتعرفه من خلاله ، بينما تستخدم في التعبير اللامباشر ، بغرض اضفاء المزيد من العيانية على هذا التعبير ، ظاهرة ان يكن لها بعض الارتباط بالدلالة فانها تكون في اكثر الاحيان نائية عنها نأيا كبيرا بحيث يتعين على الشراح النثريين للشعراء ان يبذلوا جهودا لا يستهان بها حتى يفلحوا ، بتحاليلهم العقلية ، في فصل الصورة عن الدلالة واستخلاص المضمون المجرد من الشكل الحي ، وحتى يمكّنوا الوعي النثري من فهم انماط التمثل الشعرية. ان الشعر لا يحكمه قانون الدقة والتطابق المباشر مع المضمون ، بما هو كذلك في بساطته ، دون سواه من القوانين. بل على العكس : فان كان النثر ، بتمثلاته ، لا يجوز له ان يتخطى حدود مضمونه وحدود الدقة المجردة ، فان الشعر بالمقابل ملزم بأن يضعنا في قبالة التظاهر الواقعي إما للمضمون نفسه واما في قبالة تظاهر قريب الصلة به . وآية ذلك انه اذا كان من اللازم ، من جهة اولى ، ان يتقدم لنا هذا الواقع لاجل ذاته وكيما يمثل المضمون ، فان المفروض به من جهة اخرى ان يحررنا من المضمون المحض بشده انتباهنا الى ظاهره العيني وبتثبيته اهتمامنا النظري على الشكل الحي .

ج ـ التمثل الشعري
ويقظته في باطن النثر

عندما تطرح هذه المطالب الشعرية نفسها في عصر تكون فيه الدقة المحضة المميزة للتمثل النثري قد صارت معيارا دارجا ، يجد الشعر نفسه في وضع بالغ الصعوبة ، حتى من ناحية تكوين الصور . فعندئذ ينزع الوعي الى فصل الشعور والحدس عن الفكر العقلي الذي لا يرى في المادة الخارجية للشعور والحدس سوى نقطة انطلاق للمعرفة وللارادة او مواد قابلة لان يستعملها في تأملاته وأفعاله . هنا يتوجب على الشعر ان يدلل على طاقة قصدية ليعتق نفسه من إسار التمثل المجرد وليغوص في الواقع الحي والعيني . ومتى ما أفلح في بلوغ هذا الهدف لا يكون قد تجاوز فحسب الانفصال بين الفكر الذي لا يعرف سوى العام وبين الحدس والشعور اللذين يعقلان الفردي ، بل يكون قد جرد ايضا الحدس والشعور من طابعهما النفعي المحض ووفق توفيقا مظفرا بينهما وبين العام . لكن بالنظر الى ان نمطي التمثل النثري والشعري ملتئمان في وعي واحد أوحد ، فقد تنجم عن ذلك بلبلة ، وضروب من الكبح ، بل صراعات لا يمكن ان تخفف من اوارها الا العبقرية الكبرى ، كما يتبين لنا من الشعر الحديث . وتبرز صعوبات اخرى ايضا ، لن أذكر منها هنا الا ما كان على صلة وثيقة منها بالتعبير المجازي . فحين تحل ملكة الفهم النثرية محل التمثل الشعري البدئي ، تسمح لنا يقظة الشعري بأن نلاحظ بسهولة انه فيما يخص التعبير المباشر والاستعاري على حد سواء ثمة اشياء لا تعود تقبل الارجاع الى الحقيقة المباشرة التي هي حقيقة الشعر . وآية ذلك ان الكثير مما كان موجودا سابقا في حالة من النضارة والعفوية ينتقل ، بفعل الاستعمال المتكرر ، الى حالة من الاعتياد وينقلب الى نثر . لكن اذا ما اراد الشعر ان يثبّت مواقعه بالاستناد الى ابتكارات وإبداعات جديدة ، فانه ينساق

رغما عنه في مسارب لفظية ووصفية ، فان تحاشى الغلو والمعاظلة سقط في الاثارة والحذلقة اللتين ـ بدل ان تصدرا عن الحدس الصحيح والشعور السليم ـ تقدمان المواضيع في إهاب من التكلف ، لا لغاية سوى البهر ، وتجردانها بالتالي من لونها ونورها الطبيعيين . ومما يزيد الطين بلة الخلط اجمالا بين التمثلات المباشرة وبين التمثلات الاستعارية التي تضطر من ثم الى تجاوز النثر والتسامي الى ما فوقه والتي تسقط ، في مسعاها الى الخروج من العادي والمبتذل ، في فخ التنميق والتفنن بابتداع تعابير باهرة لم تبل بعد من كثرة الاستعمال .

- ٢ -

التعبير اللفظي

ان الخيال الشعري ملزم من البداية ، بحكم اختلافه عن الخيال الفاعل في الفنون الاخرى من حيث تعبيره عن ابداعاته بالالفاظ واللغة ، بأن يسبغ على تمثلاته شكلا يتيح له ان يعبر عن نفسه ملء التعبير عن طريق استخدام الوسائل التي تضعها اللغة في متناوله . وبصفة عامة ، لا يغدو الشعر شعريا حقا الا متى ما صلب وجسّد في الفاظ .

هذا الجانب اللفظي من الشعر كان يمكن ان يكون موضوعا لتأملات لامتناهية ومعقدة الى ما لا نهاية ، غير اني اعتقد انه يخلق بي ان امسك عنها لأوجّه اهتمامي نحو موضوعات أهم لا تزال تنتظرني . وعليه سأكتفي بالاشارة باقتضاب الى بعض النقاط الاساسية ، ذات الصلة بموضوعنا .

ا ــ عن اللغة الشعرية اجمالا

مع الفن نطرق مضمارا مغايرا كل المغايرة لمضمار حياتنا العادية ، وتمثلاتنا واعمالنا الدينية ، وتأملاتنا العلمية . وهذا يصدق على التعبير اللفظي ، وذلك بقدر ما يستخدم الشعر لغة تختلف عن تلك التي نستخدمها في الميادين التي ذكرنا . لذا يتوجب على الشعر ، في طريقته في التعبير عن نفسه ، ان يتحاشى لا فقط ما من شأنه ان يعيدنا الى اليومي والى ابتذال النثر ، بل كذلك لهجة الوعظ الديني والنظر العلمي وطريقتهما . عليه ، في المقام الاول ، ان يتجنب التقسيمات الواضحة والعلاقات التي تقيمها ملكة الفهم ، ومقولات الفكر ، حين تكون متجردة من كل طابع عيني ، والاشكال الفلسفية للاحكام والاستدلالات ، الخ ؛ وبالاختصار ، كل ما ينقلنا من مضمار الخيال الى مضمار آخر . غير انه من الصعب ، من جميع هذه المناحي ، ان نرسم الخط الذي يبيّن اين ينتهي الشعر واين يبدأ النثر ، كما انه يتعذر ، بالاجمال ، تعليم هذا الخط بوضوح .

ب ــ الوسائل التي تستخدمها اللغة الشعرية

من جملة هذه الوسائل ننوه بالتالية :

هناك اولا الفاظ وتسميات خاصة بالشعر ، او هو يؤثرها في الاستعمال على ما عداها ، إما بغية التفخيم والتعظيم ، واما بغية التصغير او الغلو الهزليين . والامر بالمثل فيما يتصل ببعض المزاوجات بين الالفاظ وببعض إشكال الإعراب ، الخ . وفي مستطاع الشعر في هذه الحال إما ان يلجأ الى مهجور الالفاظ ، اي الى ما يندر استعماله في الحياة اليومية ، واما ان ينحت ويخلق الفاظا جديدة ، فيدلل بذلك على قدر عظيم من الجرأة

وعلى قدرة عظيمة على الابتكار ، وذلك شريطة الا يصطدم بقوة اكبر مما ينبغي بعبقرية اللغة .

النقطة الثانية التي تحظى باهتمامنا هنا هي تلك التي تتعلق برصف الالفاظ ، وبالتالي بما يسمى بالصور البيانية . فاستعمال الصور البيانية قد يتمخض في كثير من الاحيان عن بلاغة بهرج فاسدة الذوق ، وقد يدمر الطابع الفردي والحي للتعابير المستخدمة ، وذلك على الاخص متى ما بنيت هذه الصور وركبت وفق قواعد معلومة بدل ان تكون بوحا عفويا بعاطفة ما او بهوى ما. وفي هذه الحال تكون الصور البيانية نقيض تلك التعابير الحميمة ، المقتضبة ، المجتزاة التي تفصح بها النفس عن نفسها ، هذه النفس التي لا تحتاج ، لما تتسم به من عمق ، الى كثرة من الالفاظ لتعبر عن ذاتها ؛ وبالاخص النفس الرومانسية التي يتطلب تركيزها لغة مكثفة . على ان الالفاظ تبقى ، بوجه الاجمال ، واحدة من اغنى وسائل الشعر الخارجية .

يجدر بنا ، ثالثا ، ان ننوه ببنية العبارات التي تحتضن ، ان جاز القول ، سائر جوانب الشعر . فالعبارات ، بتعاقبها البسيط او المعقد ، بطابعها المتقطع ، المبتور ، اللامتصل او بانسيابها الهادىء المتصل او الصاخب ، يمكن ان تسهم بقسط وافر في التعبير عن المواقف والمشاعر والاهواء من كل نوع ولون ، اذ المفروض في الاحوال جميعا ـ مهما تنوعت ـ ان يشف الداخلي عن نفسه عبر التعبير اللفظي وان يعيّن طابعه .

جـ ـ اوجه استخدام هذه الوسائل

بوسعنا ان نلاحظ في مضمار استخدام الوسائل التي اشرنا اليها اطوارا مماثلة لتلك التي لاحظناها من قبل في مضمار التمثل الشعري .

فالنطق الشعري يمكن ان يرى النور لدى شعب من الشعوب في زمن لا تكون فيه لغته قد تكونت بعد ، بل تكون قيد الانشاء في الشعر تحديدا . وفي مثل هذه الحال يمثل مقال الشاعر وتعبيره عن الداخلي شيئا جديدا يثير الاعجاب ، لان اللغة تكشف ما كان حتى ذلك الحين مجهولا وخفيا . هذا الخلق الجديد يبدو وكأنه نتيجة موهبة وقدرة عجائبيتين لم يألفهما الناس بعد وتفسحان في المجال ، على دهش عظيم منهم ، امام ما هو دفين في اغوار الصدور لكي يفصح لاول مرة عن نفسه . واهم شيء هنا ليس درجة تكوّن اللغة وانشائها ، وانما قوة التعبير وقدرة اللغة وسلطانها ، علما بأن النطق قد يبقى في غاية من البساطة . وآية ذلك انه لا مجال للحديث ، في العصر الذي نتكلم عنه ، عن قدرة على التمثل ، ولا عن تغييرات ومناوبات سريعة في التعابير ، بل ان ما يراد التعبير عنه يعبر عنه بتسميات مباشرة ، دون تبطينه بأي مقصد فني بحصر المعنى ، ودون اللجوء الى ما تلجأ اليه التجربة الفنية ، حين تحرز بعض التقدم ، من وسائل التنويع والتدرج والتوسط ، وذلك لان الشاعر يكون عصرئذ هو بالفعل اول من يفتح فم شعبه واول من يقيم جسرا بين التمثل واللسان. وبوسعنا القول ان النطق لا يشكل بعد ميراثا للحياة المشتركة ، ومن ثم فانه لا يزال على الشعر ، لطراوة مفعوله ، ان يستخدم كل ما سينحى في زمن لاحق ، في شكل اللغة العادية ، عن دائرة الشعر . ومن هذا المنظور فان طريقة هوميروس ، مثلا ، في الابانة عن افكاره قد تبدو لنا اليوم عادية تماما ؛ فهو يعبر بالفعل عن كل تمثل باللفظة التي توائمه ؛ اما التعابير اللامباشرة فنادرا ما يلجأ اليها ؛ وحتى عندما يستغرق في التفاصيل ، فان لغته تبقى بسيطة للغاية . وقد تسنى لدانتي ، من جانبه ، ان يعطي شعبه لغة شعرية حية ، ابدعتها عبقريته الخلاقة ، المقدام ، العزوم .

لكن طردا مع تقدم التفكير تتسع دائرة التمثلات ، وتتنوع انماط قرانها وتراكيبها ، ويشتد الميل الى التقدم في هذا السبيل،

ويكتسب التعبير اللفظي مزيدا من السهولة ، ويتعرض الشعر بدوره ، من ناحية النطق، الى تغير عميق . ذلك ان الناس تكون قد توفرت لهم ، لاستعمالات الحياة العادية ، لغة نثرية مكتملة التكون ، مما يوجب على التعبير الشعري ، كيما يتمكن من اثارة الاهتمام ، أن ينأى عن اللغة العادية وان يصطنع لنفسه تعابير جديدة ، اسمى واغنى مادة . ان المواقف والاحداث الطارئة هي التي تحفز التعبير اللفظي في الحياة اليومية ، غير ان الاثر الفني لا يمكن ان يكون نتاج شعور طارىء ، بل لا بد ان يكون عملا اعمِل فيه الفكر بترو ، ولا يجوز حتى ان تغمره حماسة الالهام ، بل عليه ، من حيث هو خلق من قبل الروح ، أن يتكون ويتخلق في جو من الهدوء والصفو الفنيين ومن صحو الفكر ، وفي عهود الشعر الاكثر بدائية كان هذا التركيز وهذا الهدوء يتبديان عبر التركيب واللغة الشعريين ، لكن في عهود تالية متقدمة استخدمت طرائق محددة لابراز الفارق الذي يفصل التعبير الشعري عن التعبير النثري . ومن هذا المنظور ، فان الاشعار التي رأت النور لدى شعوب تمتلك لغة نثرية متطورة تختلف جوهري الاختلاف عن اشعار الشعوب والعهود التي كانت من الاصل شعرية .

على ان الشعر ، ما ان يخطو اولى خطاه في هذا الطريق حتى يمضي قدما الى الامام في سعيه هذا وراء التعبير ، وقد يغلو حتى ليجعل منه هدفه الرئيسي ، فلا يعود يعير الحقيقة الداخلية ما يعيره من الاهتمام للشكل الجميل ، للتعبير المصقول ، لأناقة اللغة وسحر وقعها . وعندئذ تقتحم البلاغة والفخامة اللفظية ، اللتان سبق لي الكلام عنهما ، حياة الشعر ، بل تكتسحانها اكتساحا ، فاذا بالعمل الفني المتوالد عن التفكير الصاحي ينقلب عملا يشي بمقاصد ومآرب ويخضع لقواعد تدمر المفعول الصادر عن عمل عفوي ، غريب عن كل غاية وكل اكراه خارجيين . وهناك من الشعوب من عجز عن ابداع آثار شعرية غير الآثار التي تتسم

بطابع بلاغي . ومن هذا القبيل ان اللغة اللاتينية ظلت تتبدى ، حتى لدى شيشرون (٢) مثلا ، ساذجة وعفوية ؛ غير ان الفن كان قد شابه قدر غير هين من التكلف ومن التصنع برسم مقاصد ومآرب معينة لدى الشعراء الرومان ، واخص منهم بالذكر هوراسيوس (٣) وفرجيليوس (٤) وغيرهما . ولا يشق علينا ان نتعرف في اعمالهم مضمونا نثريا مغلفا بزينة خارجية خالصة، على اعتبار ان الشعراء الذين اعوزتهم العبقرية أنابوا منابها براعة لفظية ومؤثرات بلاغية . وكان لدى الفرنسيين ، في الحقبة الكلاسيكية من ادبهم ، شعر من نوع مماثل ، افادهم بصورة رئيسية في نظم أشعار تعليمية وهجائية . وتكثر في هذا الشعر الصور البيانية ، ولكن العرض فيه يبقى في مجمله ، رغم ذلك ، نثريا الى أبعد الحدود ، بينما اللغة وحدها تتلبس شكلا تصويريا

---

٢ ـ مرقس توليوس شيشرون : سياسي وخطيب لاتيني (١٠٦ ـ ٤٣ق٠م)، سار قنصلا عام ٦٣ ق٠م ، لكنه كان متقلب الاهواء سياسيا ، فانتقل من حزب الى آخر ، وتحالف مع قيصر ، بعد ان كان تحالف مع بومبيوس ، ولقي مصرعه غيلة بأمر من انطونيوس . وقد رفع الفصاحة اللاتينية الى قمتها في مرافعاته وخطبه ؛ من كتبه : **في الدولة** ، و **في الشرائع** ، و **في الشيخوخة** . ـم ـ

٣ ـ كوانتوس هوراسيوس : شاعر لاتيني (٦٥ ـ ٨ ق٠م) ، كان صديقا لاوغسطوس وفرجيليوس ، من ادباء العصر الذهبي ، له **فن الشعر** و **الهجائيات** و **الرسائل** ، وله فلسفة في السعادة تقوم على اساس الاعتدال ، وقد عده عصر النهضة نموذجا كلاسيكيا يحتذى لتوازنه واعتداله . ـم ـ

٤ ـ بوبليوس فرجيليوس مارو : اعظم الشعراء اللاتين طرا (٧٠ ـ ١٩ ق٠م)، كان من اصل متضع ، ودرس في روما وميلانو ، وبدا نجمه يلمع في حلقة آسينيوس بوليو الفكرية (**الرعائيات**) ، وصادق اوكتافيوس وانتقل الى روما حيث نشر **الزراعيات** ، له ملحمة قومية كبرى لم ينجزها هي **الانيادة** ، وتأثيره في الاداب الغربية عظيم . ـم ـ

رائعا . وفي مقدورنا ان نقول الشيء نفســـه عن لغة هردر (٥) وشيلر (٦) . غير ان هذين الاخيرين ما استخدما هذا النمــط التعبيري الا في اعمال نثرية خالصة عرفا كيف يجعلانها جذابــة ومثيرة للاهتمام بعمق افكارها وبراعة تعبيرها . وقد سقــط الاسبان انفسهم في هذا الانحراف الفني نحو القول القصـدي المتكلف بقدر او بآخر . وبصفة عامة ، يتسم شعر الشعــوب الجنوبية ، كالاسبان والطليان مثلا ، ومن قبلهم العرب المسلمين والفرس ، بغزارة كبيرة في الصور والتشابيه . فالتعبير لــدى القدامى ، ولدى هوميروس على الاخص ، مطبوع سيال هادىء ، لكنه ينبجس لدى الشعوب التي تقدمت الاشارة اليها كما لو من منبع فوار صاخب يبحث عن مصب لطفحه في الخارج ، بينمـا النفس محافظة على هدوئها وملكة الفهم عاكفة على عمل نظــري

---

٥ ــ يوهان غوتفريد هردر : كاتب الماني (١٧٤٤ ــ ١٨٠٣) ، من رواد حركة **العاصفة والاندفاع** ومن مفكري عصر التنوير ، مؤلف كتاب **فكرة في فلسفة تاريخ الانسانية** الذي أكد فيه فكرة التقدم ، وقد ركز على أصالة الثقافات الروحية لمختلف الشعوب ، وبخاصة السلاف الجنوبيين ، وخص شعرهم بمكانة رفيعة من تقديره .
ــم ــ

٦ ــ يوهان فريدريش شيلر : شاعر وفيلسوف جمالي الماني (١٧٥٩ ــ ١٨٠٥) . اشتهر بمسرحياته ذات الطابع الاجتماعي والسياسي ، والمشبعــة بكراهية الطغيان ، ومن اشهرها **اللصــوص** (١٧٨٢) ، **دون كارلوس** (١٧٨٧) ، **فالنشتاين** (١٧٩٩) ، **عذراء اورليانس** (١٨٠١) ، **خطيبة مسينــا** (١٨٠٢) ، **غليوم تل** (١٨٠٤) ، ومسرحياته تحتل مكانا وسطا بين التراجيديا الكلاسيكيــة والدراما الشكسبيرية . اما فلسفيا فكان كانطيا ، ورأى في الفن مـاعــدا للانسان على تحقيق الحرية ، ومن كتاباته الجمالية **في الجميل والجليــل** (١٧٩٣) ، و **موجز في التربية الجمالية للانسان** (١٧٩٥) .
ــم ــ

محض قوامه الفصل والتصنيف والتركيب ، ببراعة او طرافة وظرف ، بين الصور المتدفقة .

ان التعبير الشعري حقا يتحاشى البلاغة البهرج بقدر ما يتفادى هذا الفيض وهذا التلاعب الاريب بفن القول وان يكن قابلا لان يقترن ببعض الجمال وبشيء من حرية الخلق . ومما يوجب عليه هذا التحاشي وهذا التفادي انه لو سقط في اي من هذين العيبين لألحق الاذى بالحقيقة الطبيعية الداخلية ولنسي الدور الذي يضطلع به المضمون من منظور تكوّن اللغة وإعداد التعبير . وبالفعل ، ان القول لا يجوز له ان يطلب الاستقلال لنفسه وان يدعي انه يمثل وحده الشعر كله . وبصفة عامة ، لا يجوز حتى لما هو ، في اللغة ، نتاج التفكير ان يفقد طابع العفوية ، بل ينبغي ان يوحي وكأنه انبثق من تلقاء نفسه من نواة الشيء الحميمة .

- ٣ -

النظم

لا يقنع الشعر بأن يكسو تمثلاته الفاظا ، بل يستخدم ايضا الكلام المنطوق الحقيقي ، وبالتالي العنصر الحسي المتمثل في رجع العلامات اللفظية وصوتية الكلمات . وهذا يقودنا الى الكلام عن النظم . فالنثر المنظوم ليس هو الشعر بعد ؛ صحيح انه يتألف من أبيات ، مثله مثل التعبير اللفظي الخالص ، غير ان المضمون المعالج بالاصل نثريا لا يمكن ان يعطي الا نثرا شعريا . على ان الشعر يحتاج الى الوزن او الى القافية ، اللذين يمثلان هالته الحسية الوحيدة ، بل يمكن القول انه يحتاج اليهما اكثر من حاجته الى القول الجميل ، النثر بالصور .

ان الاعداد الفني لهذا العنصر الحسي ينقلنا حالا الى مضمار آخر ، الى ميدان آخر لا يمكن طرقه الا بعد مغادرة ميدان النثر النظري والعملي للحياة والوعي العاديين ، وإلا بعد ان يكون الشاعر قد اضطر الى التحرك خارج حدود اللغة العادية والى المواءمة بين عرضه وبين قوانين الفن ومقتضياته . وانها لنظرية سطحية تماما تلك التي تريد ان تقصي النظم عن الشعر بحجة انه مضاد للطبيعة. صحيح ان ليسنغ (٧) ، في معارضته الحماسة الكاذبة للشعراء الفرنسيين النظامين على البحر الاسكندري ، قد حاول ، وعلى الاخص في التراجيديا ، ان يستخدم النثر ، وصحيح أن غوته(٨)

---

٧ ـ غوتهولد افرايم ليسنغ : من مفكري حركة التنوير الالمانية (١٧٢٩ - ١٧٨١) له مسرحيات وتآليف في النقد ونظرية الفن . كان خصما نشطا للايديولوجيا الاقطاعية ، ودعا الى تحكيم العقل المستنير في كتابه تربية الجنس البشري . اما كتابه لاوكون و الدراما الهامبورغية فيعدان علامة بارزة في تطور الفكر الجمالي العالمي . وقد عارض محاكاة الكلاسيكية الفرنسية ، واقترح جمالية جديدة ، مستوحاة من الدراما الشكسبيرية ، وطبقها في مسرحيته ناتان الحكيم . ـ م ـ

٨ ـ يوهان ولفغانغ غوته : شاعر وعالم طبيعيات ومفكر الماني (١٧٤٩ - ١٨٣٢) . كان لآرائه الفلسفية والادبية دور كبير في تطور الفكر النظري الاوروبي. كان من زعماء حركة العاصفة والاندفاع التي جسد مبادئها في روايته آلام فرتر (١٧٧٤) ومسرحيته غوتز فون برليشنجن (١٧٧٤) ، ثم تطور بالجاه اكثر كلاسيكية وطرق جميع الانواع الادبية ، ومنها الشعر الغنائي (الديوان الغربي والشرقي) والروايه (فلهلم مايستر ، هرمان ودوروتي) والمسرح (توركاتو تاسو ، فاوست) والسيرة الذاتية (الشعر والحقيقة) والمقالة (نظرية الالوان) . اما في الفلسفة فكان من القائلين بحيوية المادة ، وقد اعتبر الحركة الشكل الاساسي لوجود المادة . ـ م ـ

وشيلر قد اخذا براي ليسنغ ، وعلى الاخص في آثارهما الصاخبة الاولى التي حاولا فيها تصفيح الشعر بالمزيد من المادة والفحوى. غير ان ليسنغ ، في مسرحيته **ناثان** ، تراءى له ان الاجدر به ان يعود الى الايامبوس (١٠) ، كما ان شيلر هجر من ناحيته ، في مسرحيته **دون كارلوس** ، الطريق الذي كان قد مضى فيه الى ذلك اليوم ؛ اما غوته فلم يكن راضيا رضى كبيرا عن النثر في مسرحيتيه **ايفيجينيا** و **توركاتو تاسو** ، مما حمله ، في موطن الفن بالذات ، (١١) ، على اعادة النظر في هاتين المسرحيتين وتنقيحهما، سواء أمن ناحية التعبير أم من زاوية العروض ، ايخلع عليهما ذلك الشكل الاصفى والانقى الذي لا تزالان تنتزعان به الاعجاب .

على ان الشيء الاكيد ان النظم وتركيب القوافي اوهى ارتباطا بالعنصر الحسي من ارتباط الالوان به في الرسم . ذلك ان المواضيع الخارجية والهيئة الانسانية ملونة بالطبيعة ، وعديم اللون هو محض تجريد ؛ لكن ليس بين التمثل وبين اصوات اللغة، التي هي محض علامات متواضع عليها لاستخدامها كوسائل اتصال، سوى صلات بعيدة للغاية ، وقد لا تجمعهما في كثرة من الاحوال اية رابطة داخلية ، بحيث ان المتطلبات الصارمة للقوانين العروضية قد تبدو ، بسهولة ، ادنى الى قيد يمنع الشاعر من ايصال تمثلاته كما تتقاطر امام بصره الداخلي . اذن ان يكن للانسياب الايقاعي والصوتية النغمية للقافية سحرهما الذي لا مماراة فيه، فقد يقول قائل ان هذا السحر لا يبيح اساءة استعماله بحيث يضحى على مذبحه بخير المشاعر والتمثلات الشعرية . على ان هذا الاعتراض لا قيمة له . فليس صحيحا ، اولا ، ان النظم عقبة

---

١٠ ــ الايامبوس : بحر شعري لاتيني قديم ، وتفعيلة مؤلفة من مقطعين قصير وطويل . ــم ــ

١١ ــ يقصد اليونان حيث كان غوته قد اقام زمنا . ــم ــ

امام الاندفاق الحر . فالموهبة الفنية الحقيقية تتحرك ، بوجه عام ، وسط موادها الحسية كما لو في جوها الطبيعي ، كما لو في عنصر ينهض بها ويحلق ، بدل ان يقيدها ويلجمها . افلا نرى عظام الشعراء كلهم يستخدمون بملء الحرية والوثوق اوزانا وقوافي وايقاعات ابتدعوها بأنفسهم ، واننا عندما نتعاطى الترجمة فحسب نضطر الى ركوب مركب التكلف والتصنع ونجشم انفسنا عناء كثيرا كيما نؤدي المعنى بالوزن نفسه والتقفية نفسها ، الخ ؟ ثم ان اضطرار الشاعر ، ناهيك عن ذلك ، الى تنويع التعبير وتكثيفه وتوسيعه في الشعر الحر كثيرا ما يوحي له بأفكار وابتداعات جديدة ما كانت ، لولا ذلك ، لترد الى ذهنه . لكن بصرف النظر عن هذه الميزة النسبية فان العنصر الحسي ، الذي تمثله صوتية الالفاظ في الشعر ، هو جزء من الفن ، ولا يجوز بالتالي ان يتبدى في ذلك المنظر المبهم والعديم الشكل الذي يظهر به في اللغة العادية ؛ بل من الواجب ، على العكس ، ان يتبدى في مظهر حي ؛ ولئن كان للشعر محض وسيلة خارجية فلا مناص من ان يتعامل وكأنه غاية في ذاته وان يلبس شكلا متساوقا . واذا ما عولج العنصر الحسي ، كما في سائر الفنون ، بالقدر الكافي من الانتباه ، اكتسب المضمون ، علاوة على رصانته ، شيئا يجعله اكثر تنائيا وتعاليا وأبعد عن الالفة، وهذا ما ينقل الشاعر والسامع معا الى جو من الجمال الهادىء الرائق . ان الفنان الذي يرسم او يلون في النحت والرسم اعضاء الجسم البشري وصخورا واشجارا وازهارا ، يجد نفسه قبالة أشكال حسية ، محدودة مكانيا ، كما ان الحاجات والاهداف التي من اجلها تشاد في العمارة الاسوار والجدران والسقوف ، الخ ، تفرض معيارا ثابتا بقدر او بآخر . وتجابه الموسيقى معيارا او تحديدا مماثلا في القوانين الاساسية والمحتومة لعلم التساوق والايقاع . اما في الشعر ، بالمقابل ، فان الصوتية الحسية للالفاظ في شتى انواع ترابطها وتزاوجها تجهل،

بما هي كذلك ، كل قسر وإكراه ، وما مهمة الشاعر الا ان يحيل هذا اللانظام نظاما ، وأن يفرض على الالفاظ حدودا حسية ، وان يجعل لتمثلاته سياقا أصلب وأثبت ، وان يرسم لتصوراته وبنيتها وجمالها الحسيين اطارا صوتيا ان جاز التعبير .

والحال انه اذا كان يتعين على الايقاع واللحن ان يتقيدا في الالقاء الموسيقي بطبيعة المضمون ، فان النظم الشعري هو بدوره موسيقى تفيد في اضفاء رنينية — قد لا تكون سافرة الى هـذا الحد — على التمثلات في تعاقبها ، بطابعها المبهم تارة والواضح طورا ؛ ومن هذا المنظور فان وزن البيت يفترض فيه ان يعبر عن النبرة العامة والنفحة الروحية للقصيدة برمتها ، ولئن أعطي البيت شكل الايامبوس او التروخايوس او الستانزا او الستروفا الالكوسية او سواها ، فما ذلك اعتباطا .

وسنولي اهتمامنا ، فيما يلي ، نسقين نظميين ، وسنحدد الفروق التي تفصل واحدهما عن الآخر .

النسق الاول هو نسق النظم الايقاعي ، الذي يرتكز الى طول المقاطع او قصرها ، والى شتى ضروب المزاوجة بينها ، والى تعاقبها في الزمن .

اما النسق الثاني فهو ، على العكس ، ذاك الذي يبرز صوتية الحروف ، الصوامت منها والصوائت ، على حدة ، وكذلك صوتية المقاطع والالفاظ بجملتها ، على اعتبار ان تشكيلات الحروف والمقاطع والالفاظ مرتبة جزئيا بحسب قانون التكرار القياسي لصوتية واحدة او متماثلة ، وجزئيا بحسب قاعدة التناوب التناظري . اما الوسائل المستخدمة للوصول الى هذا المفعول فهي: المجانسة الاستهلالية ، والسجع ، والقافية .

ويرتبط النسقان كلاهما ارتباطا وثيقا بنبرية اللغة ، سواء ارتكزت من اول الامر الى الطول او القصر الطبيعيين للمقاطع ، او كان التركيز على النبرة المنطقية ، بالارتباط مع دلالة المقاطع .

ويتسع المجال لتراكيب شتى بين التوالي الايقاعي وتشكيل

الصوتيات . لكن عندما يضرب الصدى الصوتي للقافية ، المركز والمنبور ، الاذن بقوة ، الى حد يصرف معه الانتباه عن المدة والتوالي الزمني الصرف ، فان الجانب الايقاعي قد يغيب بكل سهولة عن الادراك ، فيبقى بلا مفعول .

ا ـ النظم الايقاعي

فيما يتصل بالنسق الايقاعي ، غير المقفى ، تجدر الاشارة الى النقاط التالية :

اولا ، المدة الثابتة للمقاطع ، تبعا لطولها او قصرها ، والتركيب بينها بنسب متفاوتة وطبقا لأوزان متنوعة .

ثانيا ، التحريك الايقاعي بالنبرة والوقفة والمفعول الناجم عن تلاقي نبرة البيت ونبرة اللفظة .

ثالثا ، الصوتية التي تصدر ، في قلب هذه الحركة ، عن رجع الالفاظ دون ان تنتهي الى قواف .

ان الايقاعي ، الذى ينجم لا عن الصوتية بما هي كذلك ، بل في المقام الاول عن المدة والحركة في الزمن ، تكمن نقطة انطلاقه في الطول او القصر **الطبيعيين** للمقاطع ، التي تتجاوب الفروق فيما بينها مع الفروق بين اصوات اللغة والحروف الصوامت والصوائت التي يتعين النطق بها .

غير ان الصوائت المزدوجة بوجه خاص AE , AI و OI ، الخ، هي الاطول بطبيعة الحال، لانها، مهما قال عنها معلمو المدرسة المحدثون ، ذات صوتية عينية ، مزدوجة ومندغمة، نظير الاخضر بين الالوان . والامر بالمثل فيما يتصل بالصوائت ذات الرجع المطوّل . يضاف الى ذلك ايضا الموقع الذي تحتله الاصوات ، والذي يمكن ان نتتبع مفعوله حتى في السنسكريتية، ولكن على الاخص في اللاتينية والاغريقية . فحين تفصل بين

حرفين صائتين عدة صوامت ، فان الانتقال من مقطع الى آخر عند النطق بالكلام لن يخلو من صعوبة ، اذ ان عضو الكلام سيضطر ، كيما يتخطى الصوامت ، الى الاطالة في اللفظ والى تأخير النطق قليلا ، مما يترتب عليه ، رغم قصر الحرف الصائت ، ان لم يكن مط المقطع ، فعلى كل حال جعله على قدر من الطول الايقاعي . فحين اقول مثلا : Mentem Nec Secus (١٢) ، فان الانتقال من صائت الى آخر يكون ابعد عن السهولة والبساطة في Mentem و Nec منه في Secus . ولا تكاد اللغات الحديثة تعرف هذا الفارق الاخير ، بل تعتمد معايير اخرى في الطول والقصر . على ان المقاطع المستخدمة ، رغم الموقع الذي تحتله ، كفواصل قصيرة ، غالبا ما تتسم بصلابة وقساوة تبطئان الحركة المطلوبة .

وبخلاف الصوائت المزدوجة والصوائت الطويلة ، وبصرف النظر عن موقعها ، تكون قصيرة بطبيعة الحال المقاطع المكوّنة من صوائت قصيرة ، دون ان يتوسطها صامتان او عدة صوامت .

ونظرا الى ان الالفاظ ، من حيث هي متعددة المقاطع ، تجمع بين الطول والقصر ، ومن حيث هي وحيدة المقطع ترتبط بألفاظ اخرى ، فان نتيجة ذلك تكون تعاقبا عارضا في ظاهره ، لا يخضع لاية قاعدة ولأي قياس ، من الفاظ ومقاطع متباينة . والحال ان مهمة الشعر هي على وجه التحديد ان يوجد نظاما حيث لا نظام، تماما كما ان مهمة الموسيقى ان تخضع لنظام معين المدة اللانظامية للاصوات ، وذلك بأن تفرض عليها وحدة مدة . اذن فالجمع بين المقاطع الطويلة والقصيرة هو للشعر قانون إلزامي يضبط بموجبه تعاقب المقاطع من منظور مدتها . والشيء الذي يتحصل عن ذلك نسب مختلفة وعلاقات مختلفة من حيث المدة . وابسط علاقة هي

---

١٢ ـ باللاتينية في النص : حبل الكذب قصير . ـم ـ

علاقة الند بالند ، كما ، على سبيل المثال ، في الدكتيلوس (١٣) والانابسطوس (١٤) حيث يتعين ان تجتمع ، بموجب قواعد معلومة، المقاطع القصيرة لتؤلف مقاطع طويلة (سبونديون) (١٥) . ناهيك عن ذلك فان المقطع الطويل قد يجاور مقطعا قصيرا ، مما ينجم عنه فارق في المدة أعمق بكثير ، وان في ابسط شكل ، كما في الايامبوس والتروخايوس (١٦) . على ان الامر لا يلبث ان يزداد تعقيدا ، حين يتخلل مقطع قصير مقطعين طويلين ، او حين يسبق مقطع قصير مقطعين طويلين كما في الكريتيكوس والباخيوس .

غير ان هذه العلاقات بين المقاطع من حيث مدتها لن تتوانى عن فتح الابواب على مصاريعها لفوضى اللانظام ، لو كانت ستتعاقب كما هي دون ان تؤخذ بعين الاعتبار الفوارق الفاصلة بينها . ولو كان كذلك الامر لما تحقق الهدف المنشود ، واعني به التوالي المنظم والموقع للمقاطع الطويلة والقصيرة ، ولذهبت سدى جميع الجهود المبذولة في هذا السبيل . ناهيك عن ذلك ، لن يقوم في هذه الحال اي حد واضح بين البداية والوسط والنهاية ، مما يفتح الباب من جديد امام الاعتباط والمصادفة ، وهذا ما يتعارض تعارضا صارخا مع ما تقدم بنا قوله عن العلاقات بين الانا المدرك ومدة الاصوات في معرض كلامنا عن المدد والاوزان الموسيقية .

---

١٣ ـ الدكتيلوس : تفعيلة في العروض الاغريقي واللاتيني مؤلفة من مقطع طويل ومقطعين قصيرين . ـم ـ

١٤ ـ الانابسطوس : تفعيلة في العروض الاغريقي واللاتيني ، مؤلفة من مقطعين قصيرين وآخر طويل . ـم ـ

١٥ ـ السبونديون : تفعيلة في العروض الاغريقي واللاتيني مؤلفة من مقطعين طويلين . ـم ـ

١٦ ـ التروخايوس : تفعيلة في العروض الاغريقي واللاتيني مؤلفة من مقطع طويل وآخر قصير . ـم ـ

فالانا يتطلب تركيزا ، وهو يريد ان ينعتق مؤقتا من إسار الانسياب المتصل في الزمن ، وهذه نتيجة لا يمكن له الظفر بها الا بواسطة بعض الوحدات الزمنية التي تسمح بتعليم بداية التوالي ونهايته ووسطه . ولهذا السبب عينه يحتوي الشعر العلاقات الزمنية في ابيات تخضع لقواعد معينة من حيث نوع التفعيلات وعددها في البداية والوسط والنهاية . فالوزن الايامبي الثلاثي ، مثلا ، يتألف من ست تفعيلات ايامبية ، كل زوج منها يؤلف بدوره ثنائيا ايامبيا . والوزن السداسي يتألف من ست تفعيلات دكتيلية يفترض فيها ان تجتمع في نقاط محددة لتؤلف تفعيلات سبونديونية ، الخ . لكن بالنظر الى انه من المباح ان تتكرر هذه الابيات كما هي او في شكل مقارب ، ينجم عن ذلك ، من جهة اولى ، عدم يقين يتعذر معه على المرء ان يعرف على وجه الدقة هل انتهى البيت واين ، ومن الجهة الثانية رتابة ، غياب محسوس جدا للتنوع في البنية الداخلية . وتداركا لهذا المحذور ابتكر الشعر ، برسم التعبير الغنائي بصورة خاصة ، الستروفات (١٧) وبناها المختلفة . والى هذا النوع ينتمي اصلا البيت الاليجيائي (١٨) الاغريقي ، مثلا ؛ وفي هذا النوع ينبغي ان تدرج ايضا الستروفات الالكوسية (١٩) والسافوية (٢٠) ، وكذلك غنائيات

---

١٧ ـ الستروفا : دور شعري عند الاغريق يتألف من عدد الابيات المكوّنة لوحدة متوافقة وزنيا مع دور او عدة أدوار مماثلة . ـم ـ

١٨ ـ الاليجيا : قطعة شعرية عند الاغريق واللاتين مؤلفة من تفعيلات سداسية وخماسية متناوبة .

١٩ ـ نسبة الى الكوس وهو شاعر غنائي اغريقي من القرن السابع ق.م ، ابتكر الستروفا المنسوبة الى اسمه . ـم ـ

٢٠ ـ نسبة الى سافو ، وهي شاعرة غنائية اغريقية من مطلع القرن السادس ق.م ، ولدت في جزيرة لسبوس ، واشتهرت بالسحاق . ـم ـ

بندارس (٢١) ومشاهير الشعراء المسرحيين ، وعلى الاخص عندما ينطِق هؤلاء الجوقة .

وعلى الرغم من ان الموسيقى والشعر ملزمان ، فيما يخص المدة او الوزن الزمني ، بأن يلبيا حاجات واحدة ، غير انه يقوم بينهما مع ذلك فارق يجدر التنويه به . والمسألة هي في المقام الاول مسألة **الوزن** بحصر المعنى . فكثيرا ما نوقشت مسألة معرفة ما اذا كانت بحور الشعراء الاغريق واللاتين تنطوي على تكرار قياسي لفواصل زمنية واحدة . ومن الممكن القول اجمالا ان الشعر ، الذي لا تعدو اللفظة بالنسبة اليه ان تكون محض وسيلة ايصال ، لا يحتاج ، فيما يخص مدة هذا الايصال ، ان يتقيد بوزن ثابت ثبات الوزن الموسيقي . فالصوت في الموسيقى شيء متلاش ، لا قوام له ، ومن ثم فهو بحاجة الى الثبات الذي يسبغه عليه الوزن ؛ غير ان الكلام لا يحتاج الى هذا السند ، اولا لانه يجده في التمثل ذاته ، وثانيا لانه بدلا من ان يستهلك نفسه بتمامها في الصوتية المتلاشية يظل مشدود الوثاق الى التمثل الداخلي انشداده الى عنصره الفني الرئيسي . ولهذا فانه يجد في التمثلات والمشاعر التي يعبر عنها بواسطة الالفاظ نقاط الارتكاز الضرورية للابطاء وللاسراع وللسير المتصل او المتقطع ، مثلما تجد الموسيقى نفسها في الانشاد ما يحررها من تعادل الوزن المجمّد . ولو كان البحر ملزما بان ينصاع بلا قيد ولا شرط لقواعد الوزن ، لامحى الفارق بين الشعر والموسيقى ، ولأخذ عنصر الزمن في الشعر اهمية تتنافى وهذا الفن . وهذا ما يفسر مطلب من يعلن ان الشعر

---

٢١ ـ بندارس : شاعر غنائي اغريقي (٥١٨ ـ ٤٣٨ ق.م) ، لم يصلنا من شعره الغني سوى ديوانه قصائد الظفر التي اهداها الى الرياضيين الظافرين وتعد من ذرى الشعر الاغريقي الغنائي . ـ م ـ

ينطوي فعلا على مدد ، ولكن ليس على أوزان ، وان الغلبة فيه ينبغي ان تكون لمعنى الالفاظ ومدلولها . ولو انعمنا النظر ، على ضوء ما تقدم بيانه ، في بحور القدامى المختلفة ، لوجدنا ان البحر السداسي التفعيلات هو الذي يتحرك ويتقدم بأقصى درجة من التقيد بالوزن ، على نحو ما كان يطالب ، مثلا ، فوس الشيخ (٢٢) . غير ان اجتزاء آخر التفعيلات في البحر السداسي يكفي بحد ذاته ليقوض هذا الانطباع وليحكم بالبطلان على مطلب فوس . لئن اصر فوس اذن على ان يقرأ الستروفات الالكوسية والسافوية قراءة يحشر معها بين الابيات فواصل احادية النمط الى حد التجريد ، فهذا عن نزوة منه وهوى وبضرب من الاغتصاب للابيات . ومن الممكن تفسير مطلب فوس بما درجنا عليه من عادة في معالجة التفعيلة الايامبية الالمانية على نحو تكون معه جميع الابيات متساوية من حيث عدد المقاطع والمدة . غير ان البيت الايامبي الثلاثي الأبحر كان يستمد جماله اصلا لا من كونه مؤلفا من ست تفعيلات ايامبية متعادلة المدة ، بل على العكس من كونه يحتوي في كل مطلع على مقاطع سبونديونية ، وكذلك في ختامه على مقاطع دكتيلية وانابسطية ، مما ينتفي معه التكرار القياسي للفاصلة الواحدة ، وبعبارة اخرى ، ما يمكن ان يشابه الوزن . وتكون الستروفات الغنائية على درجة اكبر بعد من التنوع ، بحيث يتعين في هذه الحال البرهان على ضرورة الوزن **قبليا** ما دام يتعذر تبينها بعديا .

غير ان ما يبعث الحياة بكل معنى الكلمة في الفاصلة الايقاعية هما النبرة والوقفة المصاحبتان لها واللتان يناظرهما في الموسيقى

---

٢٢ ـ يوهان هنريخ فوس : شاعر الماني (١٧٥١ ـ ١٨٢٦) ، له ملحمة بورجوازية تعرف باسم **لويزا** . ـم ـ

ما عرفناه باسم الوزن الموقّع .

ان لكل فاصلة في الشعر كما في الموسيقى نبرتها الخاصة، بمعنى ان بعض المقاطع ، بعد ان تبرز وتميز عن سواها ، تجتذب اليها مقاطع اخرى لتؤلف وإياها من ثم كلا مكتملا . وينجم عن ذلك اختلاف كبير في القيمة بالنسبة الى المقاطع ، اذ ان المقاطع الطويلة تبدو على هذا النحو اكمل من القصيرة ، فان وقع الوقف عليها اكتسبت قيمة اعظم بمرتين من المقاطع القصيرة ، بل اعظم حتى من قيمة المقاطع الطويلة غير المنبورة . لكن قد يحدث ايضا ان يقع الوقف على المقاطع القصيرة ، فينشأ في هذه الحال مفعول معاكس لذاك الذي تقدم وصفه .

على ان ما ينبغي ان نعلمه في المقام الاول هو ان اللفظة اذا تعدت نهاية التفعيلة ، نجم عن ذلك تداخل في الايقاعات التي هي في الاساس مختلفة ومنفصلة ، وان نبرة البيت اذا وقعت ، من ناحية أخرى ، على نهاية اللفظة التي تعدت نهاية التفعيلة ، نجم عن ذلك انقطاع محسوس ، لان نهاية اللفظة تفرض بحد ذاتها بعض التوقف ، مما يتمخض ، بمساعدة النبرة ، عن انقطاع مقصود في استمرارية البيت . وهذا ما يسمى بالوقفات ، وهذه الوقفات لا غنى عنها في كل بيت . وبالفعل ، وعلى الرغم من ان النبرة توجد فارقا ما بين التفعيلات وتقحم على هذا النحو تنوعا لا يستهان به على البيت ، فانه لولا الوقفة لبقيت الابيات التي تتكرر فيها التفعيلات بصورة شبه قياسية ، كما في اشعارنا الهجائية مثلا ، مجردة ورتيبة الى حد بعيد ، ولتعاقبت التفعيلات بلا اي رابط . فالوقفة تتدارك هذه الرتابة ، اذ تقحم على البيت الذي تتوالى تفعيلاته بتناظم لامتمايز حيوية قد تتنوع درجة وطبيعة ، بحسب النقاط التي تقع فيها الوقفة ، دون ان تنحط ابدا الى عسف واعتباط ، على اعتبار ان الوقفة نفسها تخضع لبعض القواعد .

علاوة على نبرة البيت وعلى الوقفة ، هناك نبرة ثالثة ، هي

نبرة اللفظة بما هي كذلك ، خارج نطاق استعمالها العروضي ، مما يسهم في مزيد من التنويع في طريقة تشديد المقاطع وتخفيفها وفي درجتهما . وبالفعل ، ان نبرة اللفظة قد تتطابق ، من جهة اولى ، مع نبرة البيت ومع الوقفة ، وفي هذه الحال تشد من ازرهما وتعضدهما ؛ لكنها ، من جهة ثانية ، قد تكون مستقلة عنهما ، فتقع على مقاطع لا تميزها اية علة نبرية اخرى . وبما انها، بحكم ما لها من قيمة بوصفها مقاطع من لفظة ، تتطلب على كل حال تشديدا نبريا ، فانها تقابل ايقاع البيت بصدمة مضادة ، فتسبغ عليه على هذا النحو حياة جديدة ، خصوصية الى ابعد حد .

على الرغم من جميع هذه العناصر التي الغرض منها الاسهام في جمال الايقاع ، لا تستطيع اذننا الا بصعوبة بالغة ان تقدر هذا الجمال حق قدره ، لان هذه العناصر لا وجود لها في لغاتنا بدرجة كافية من الوضوح ومن النضج على ما هي عليه لدى القدامى ، ولاننا نملك وسائل اخرى لتلبية حاجاتنا .

لكن علاوة على قيمة المقاطع والالفاظ في داخل الابيات ، وبالتناسب مع المكانة العروضية التي تشغلها فيها ، هناك القيمة التي تستمدها من التمثل الشعري . فهذا التمثل يخلع عليها معنى محايثا ، إما بإبرازها ابرازا نسبيا ، واما بتنحيتها الى مركز ثانوي ، فيحيي بذلك البيت الى اعلى درجة ممكنة . على ان الشعر لا يجوز له ان يمضي في هذا السبيل ويغلو فيه الى حد الخروج على قواعد البحر الايقاعية .

وهناك ، من جهة اخرى ، تطابق بين بحر البيت ، وبصورة رئيسية ما يتصل بحركته الايقاعية ، وبين طبيعة المضمون ، وعلى الاخص متى ما كان هذا المضمون متكونا من المشاعر وخلجاتها . وعلى هذا النحو فان البيت السداسي التفعيلات ، مثلا ، بتوازنه الهادىء ، يصلح اكثر ما يصلح للعرض الرائق اللامتأثر للوقائع الملحمية ، على حين انه لو اقترن بالبيت الخماسي التفعيلات بتقطيعاته المتناظرة الثابتة ، لبدا اقرب الى الستروفا واصلح ،

باطراده البسيط ، للتعبير الرثائي . وبالمقابل ، فان التفعيلة الايامبية تتقدم بسرعة ، وتصلح على الاخص للحوار المسرحي . اما التفعيلة الانابسطية فتسبغ على الوزن حركة ظافرة مرحة ؛ ولن يشق علينا ، فيما لو شئنا ، ان نحدد السمات المميزة لسائر الاشكال العروضية .

على ان النظم الايقاعي لا يقف عند هذا الطور من التشكيل والتحريك المدد ، بل يسعى ايضا الى حمل المقاطع والالفاظ على الإرنان حقا . غير ان اللغات القديمة ، التي يضطلع فيها الايقاع ، كما حددناه ، بالدور الرئيسي ، تختلف من هذا المنظور اختلافا جوهريا عن اللغات الحديثة التي تعلق اهمية اكبر على القافية.

ان الإعراب وتصريف الاسماء والافعال يحولان المقطع الجذري في الاغريقية واللاتينية الى عدد كبير من المقاطع المتباينة عظيم التباين في نغميتها . وبما ان هذه المقاطع المشتقة تستمد دلالتها من تحويرات المقطع الجذري ، فان هذا الاخير يمثل **الدلالة الاساسية** لكل تلك الاصوات المشتقة ، لكن من غير ان يلعب مع ذلك الدور الرئيسي من زاوية **الصوتية** . ففي كلمة Amaverunt ، مثلا ، ثمة مقاطع ثلاثة قد اضيفت الى الجذر، وبحكم وساعة هذه المقاطع وعددها ، وعلى الرغم من انه ليس في عدادها مقاطع ذات طول طبيعي ، فان النبرة تتحوّل عن المقطع الجذري ، فيقع **انفصال** بين **الدلالة** الرئيسية وبين النبرة القرار. وبالنظر الى ان النبرة تقع هنا ، لا على المقطع الرئيسي ، بل على مقطع آخر لا يعبر الا عن تعيين ثانوي ، يتأتى للاذن ان تدرك رجع مختلف المقاطع وان تتبع حركتها ، وتحتفظ بكل حريتها اسماع موسيقاها **الطبيعية** ، مما يضطرها بالتالي الى ان تخلع على هذه المقاطع الطويلة والقصيرة الطبيعية شكلا ايقاعيا .

ان وضع اللغة الالمانية الحديثة ، مثلا ، وضع مغاير تماما . فما يُعبر عنه في الاغريقية واللاتينية بسوابق ولواحق ،

وبتحويرات اخرى ، يفترق في اللغات الحديثة ، وفي الافعال بوجه الخصوص ، عن المقطع الاساسي ، بحيث ان المقاطع المعربة، التي كانت تؤلف جزءا من اللفظة نفسها وتعطيها دلالات ومعاني ثانوية ، تتميز عنها لتصبح الفاظا مستقلة بذاتها . وبوسعنا ان نذكر ، من هذا المنظور ، الاستعمال المطرد للافعال المساعدة ، والتعبير عن التمني بأفعال خاصة ومستقلة ، وتحويل الضمائر الى الفاظ مستقلة بذاتها بدورها ، الخ . هكذا نجد الكلمة التي اخذت ، في المثال الاول الذي ضربناه ، نغمية متنوعة متعددة المقاطع ، مع ما يستتبع ذلك من اختفاء لنبرة الجذر والمعنى الرئيسي ، ماثلة للعيان باعتبارها كلا مركزا وبسيطا ، دون ان يكون لها ظاهر من تعاقب الاصوات ؛ وهذه الاصوات ، باعتبارها محض تحويرات ، لا تسترعي انتباهنا الى **معناها** الى حد لا تقدر معه الاذن على تمييز رجعها الحر وانسياله في الزمن . ومن جهة اخرى ، وبفضل هذا التركيز ، تكتسب الدلالة وزنا كبيرا ، فتجتذب اليها القوة والنبرة كلهما ؛ وبما ان التشديد النبري يقع على المعنى الرئيسي ، فان هذا التطابق يمنع المقاطع الاخرى من توكيد طولها وقصرها الطبيعيين، بل يخنق هذين الاخيرين خنقا ان جاز التعبير . ومن المحقق ان اكثر الالفاظ لها ، بوجه الاجمال ، جذور قصيرة ، مضغوطة ، وحيدة المقطع او ثنائيته . وينطبق هذا بوجه خاص على الالمانية الحديثة . فلئن اجتذبت جذورها اليها النبرة بصورة شبه حصرية ، فما ذلك الا لغلبة نبرة المعنى والدلالة ، وليس بفعل تعيين يفترض به ان يتيح للصوتيات امكانية الانتشار بملء الحرية لتسبغ على المقاطع نسبا طولية ودرجات نبرية ، بغض النظر عن المضمون التمثلي للالفاظ . لا مجال اذن هنا لحركات وتشديدات ايقاعية ، منقطعة الصلة بالمقطع الرئيسي وبدلالته ؛ وبخلاف ما قلناه من قبل بصدد الحالة الاولى التي كان يمكن فيها تتبع الصوتيات الغنية ومدد جميع المقاطع الطويلة والقصيرة في مختلف تراكيبها ، لا يعود في مستطاع الاذن هنا ان تدرك الا على

نحو بالغ العمومية صوتية المقطع الرئيسي حامل الدلالة . وفضلا عن ذلك ، يفضي هنا التشعب المقطعي للجذر ، كما كنا راينا من قبل ، الى تمايز الى الفاظ خاصة تكتسب على هذا النحو اهمية خاصة ودلالة خاصة ، مما تكون نتيجته تطابقا في المعنى والنبرة مماثلا لذاك الذي كنا لحظناه في اللفظة الجذرية التي حولها يجتمعان . وهذا ما يرغمنا ، بل يقسرنا قسرا ، على التوقف عند معنى كل لفظة ، وعلى توجيه كل اهتمامنا نحو النبرة التي تتاتى عن الدلالة الرئيسية بدلا من ان نشغل انفسنا بالطول والقصر الطبيعيين المقاطع وبحركتهما في الزمن وبتنبيرهما الدلالي .

ان هذا النوع من اللغات لا يفسح الا مجالا ضيقا للايقاعي ، او بالاحرى لا يتيح للنفس الا هامشا ضيقا من الحرية لتفيض بما فيها ، وذلك لان مدة المقاطع وتتاليها المطرد في الزمن يتأخران في الاهمية عن معنى الالفاظ ودلالاتها ، وهذا ما يحد على نحو ملموس من تأثير التشكيل الايقاعي المستقل .

في مقدورنا ، من هذا المنظور ، ان نشبه النظم الايقاعي بالفن التشكيلي . فالدلالة الروحية في النظم الايقاعي لا تؤكد بعد ذاتها لذاتها، ولا تعين بذاتها الاطوال والنبرة، بل يختلط معنى الكلمات كليا بالعنصر الحسي للمدة الطبيعية والصوتية ليكرس ، بفرح هادىء رائق ، حقوق هذا العنصر الخارجي وليجعل همه الاوحد ان يخلع عليه شكلا مثاليا وحركة مثالية .

اما اذا عزفنا عن هذا المبدأ واردنا مع ذلك ، وكما يقتضي الفن ، ان نوازن الروحنة Spiritualisation المطلقة للحسي بقوة مقابلة وان نبقي الاذن في حالة تنبه ، فلن نجد بين ايدينا ، بعد ان يكون قد تقوض الطور التشكيلي الذي تكلمنا عنه والذي هو طور الطول والقصر الطبيعيين والصوتية اللامنفصلة عن الايقاعي ، غير المقصودة لذاتها ، نقول : لن نجد بين ايدينا من وسيلة اخرى غير صوتيات اللغة بالذات ، وبعبارة اخرى ، صوتيات الالفاظ وقد

عزلت عما عداها عزلا صريحا وجرى التشديد عليها .

وبذلك نصل الى العنصر الثاني في النظم ، وهو العنصر المتمثل بالقافية .

ب ــ القافية

من الممكن تفسير الحاجة الى كيفيــة جديدة في معالجــــة اللغة ، في تعاطيها مع المواضيع والاشياء الحسية ، بالفساد الذي الم باللغات القديمة على اثر هجمة شعوب غريبة ؛ على ان هــذا تفسير خارجي صرف ، بينما السيرورة المشار اليها طبيعية للغاية . فما يتولى الشعر ، في تعبيره الخارجي ، المطابقـــــة بينه وبين الداخلي هو طول المقاطع او قصرها ، هذه المقاطع التي تخضع في تراكباتها وتقطيعاتها ، الخ ، لقوانين استنها الفن لنفسه ومفروض فيها ، بصورة عامة ، ان تتمشى مع طابع المضمون المراد التعبير عنه ، ولكن بشرط الا تبسط سلطانها الى حد اخضاع الطــــول والقصر ، وكذلك النبرة ، للمدلول الروحي وحده . على ان التمثل كلما تدخلن وتروحن ، انسلخ اكثر فأكثر عن وسطه الطبيعــــي المحض ، وبات عاجزا عن امثلته تشكيليا ، وانكفأ على ذاته وتكثّف وتركز على ذاته الى حد يقصي معه ويستبعد جزئيا ما هو عيني في اللغة ، ويقسم ما يتبقى الى قسمين : قسم يستخدم فـــي ايصال المدلول الروحي ، وآخر ينحى جانبا باعتباره خلوا مـــن المدلول . ولكن بما ان الفن الرومانسي ، بحكم نمط تصميمــه وتعبيره ، هو الذي يتسم بهذا الانتقال الى انكفاء الروحي وتركزه على ذاته ، فان وسيلته الى هذا التعبير الذاتي هي الصوتيات ، فنجد الشعر الرومانسي يعمد ، تعزيزا للرجع الداخلي للمشاعر والعواطف ، الى التلاعب بالاصوات وبصوتيات المقاطع والكلمات والحروف ، كما لو انها وحدات مستقلة ؛ ويطيب له ان يقـــرن

النغميات التي تتحصل له على هذا النحو ، بواسطة تراكيب شتى إما بالجانب الداخلي الصرف واما بالجانب المعماري المعجز من الموسيقى . ليس من قبيل المصادفة اذن ان تكون القافية قد احتلت ذلك الحيز الكبير في الشعر الرومانسي : فهي لهذا الشعر ضرورة حقيقية . فحاجة النفس الى ادراك ذاتها تفصح عن نفسها وتفوز ببغيتها على نحو اشمل في التمادلات الصوتية للقوافي التي تدعنا على لاابالیتنا حيال الايقاع المتساوي للفواصل الزمنية ويكون همها الاوحد ، من خلال ترداد الصوتيات ذاتها ، ان تردنا الى انفسنا . على هذا النحو يتدانى النظم من التعبير الموسيقي ، أي من الرجع الداخلي ، ويحررنا من الجانب المادي للغة ، بمقاطعها الطويلة والقصيرة .

ان اهم النقاط التي ستشغل اهتمامنا في العرض الذي سيلي تتعلق : ١ ـ **باصل** القافية؛ ٢ ـ **بالفرق** بين النظم المقفى والنظم الايقاعي ؛ **بضروب القافية** .

راينا من قبل ان القافية تدخل في عداد الشعر الرومانسي الذي يقتضي تنبيرا اقوى للصوتية ، الغرض منه التعبير عن حالة ذاتية ، عن ذاتية تسعى الى ادراك ذاتها . وتلبية لهذه الحاجة يستخدم الشعر الرومانسي إما لغته الخاصة ، وذلك بقدر ما تتوفر فيها جميع الشروط التي تتطلبها القافية ، واما لغة قديمة ـ اللاتينية على سبيل المثال ـ مختلفة في تكوينها ومستلزمة نظما ايقاعيا ؛ الا انه يستخدمها في اطار المبدأ الجديد او يجري عليها تحويلات يتلاشى معها كل الجانب الايقاعي وتغدو القافية ، كما في اللغتين الفرنسية والايطالية ، هي الجانب الرئيسي .

هكذا نلاحظ ان المسيحية بذلت قصاراها لتدخل القافية على النظم اللاتيني وان كان يرتكز الى مبادىء اخرى . غير ان هذه المبادىء المقتبسة عن الاغريقية ، بدل ان تبقي على روابطها بهذا المصدر ، تتلبس بالاحرى ، بفضل ما يطرأ عليها من تحويرات ،

طابعا رومانسيا . وبالفعل ، كان النظم اللاتيني ، عوضا عن ان تكون قاعدته من البداية المقاطع الطويلة والقصيرة الطبيعية ، يقيس مدة المقاطع تبعا لنبرتها ، بحيث ان الشعراء الرومان ما تأتى لهم ان يأخذوا بعروض الشعر الاغريقي ويسيروا على نهجه الا بعد ما تحصلت لهم معرفة اصح وادق بهذا الشعر . غير ان الرومـــان خلعوا ، من جهة اخرى ، قدرا من الصلابة والوعورة على حركية البحر الاغريقي الهادئة الفرحة ، وعلى الاخص بادخالهم الوقفـــة سواء أعلى الوزن السداسي ام على الستروفات الالكوسيـــة والسافوية ، مما حبا البيت ببنية اكثر شدة وبتناظم اكثر دقة. وفضلا عن ذلك نلحظ وجود قوافي في اعمال صفوة الشعراء منذ عصر النهضة الادبية الكبرى في روما . ومن ذلك اننا نقرأ ، على سبيل المثال ، في **الفن الشعري** لهوراسيوس (البيتـــان ٩٩ و ١٠٠) :

Non Satis Est, Pulchra Esse Poemata, Dulcia Sunto
Et quocunque Volent, Animum Auditoris Agunto . (٢٣)

وحتى على فرض ان هذا قيل بلا نية مسبقة ، فانه لمن غريب الصدف ان يكون الشاعر استخدم قافية في مقطع يطلب فيه ان تكون القصائد مؤثرة Dulcia ، ولدى اوفيديوس (٢٤) يتردد هذا النوع من القوافي بتواتر اكبر بعد . وحتى على فرض ان الامر

---

٢٣ ـ باللاتينية في النص ، والمعنى : لا يكفي ان تكون القصيدة جميلة ، بل ينبغي ايضا ان تكون مؤثرة ، وان تقود نفس السامع الى حيث يطيب لها. ـم ـ

٢٤ ـ بوبليوس اوفيديوس ناسو : شاعر لاتيني كبير (٤٣ ق.م ـ ١٨ ب.م)، له فن الحب و الغراميات و الامساخات ، وهي دواوين تنم عن شاعر مطبـــوع ونابه . مات منفيا لاسباب مجهولة . ـم ـ

محض مصادفة واتفاق ، كما تقدم بنا القـــول ، فلا ريب في ان القوافي ما كانت لتقع موقع الاستكراه من الاذن الرومانية ، وانها فرضت نفسها رويدا رويدا ، وان كانت في الاصل استثنائيــة ومنقطعة عما قبلها وبعدها ، الى ان احتلت مكانا نهائيا . غير ان هذا النزر اليســير من الصوتية كان لا يزال يفتقر الى الدلالة الاعمق والابعد غورا للقافية الرومانسية التي تعلق ما تعلقه من اهمية على الصوتية لمدلولها الداخلي وليس للصوتية بحد ذاتها . وهذا هو عينه الفرق المميز بين القافية الهندوسية التي يعود عهدها الى ازمان سحيقة وبين القافية الحديثة .

لقد حل النظم المبني على القافية محل النظم الايقاعي القديم في أعقاب غزوة الاقوام الهمجية وما استتبعها من تحلل للغــات القديمة من وجهة نظر النبر ، وبعد ما جعلت المسيحية مكانــة الصدارة للتعبير عن الشعور الذاتي . هكذا نرى العروض فـــي تسابيح القديس امبروسيوس (٢٥) يتقيد منذ ذلك الحين بنبرة النطق ويكثر من القوافـــــي . كما ان المؤلَّـــف الاول للقديس اوغسطينوس (٢٦) ، الموجَّه ضد الدوناتيين ، عبارة عن نشيــد

---

٢٥ ـ امبروسيوس : من آباء الكنيسة (٣٣٩ ـ ٣٩٧) ، رئيس اساقفــة ميلانو ، فرض توبة صارمة على الامبراطور تيودوسيوس بعد مذبحة سالونيك ، له اناشيد دينية طور فيها الترتيل الكنسي ، وتآليف عدة في تفسير الكتاب المقدس والوعظ والطقوس . ـم ـ

٢٦ ـ اوغسطينوس : اسقف هيبون بافريقيا الشمالية (٣٥٤ ـ ٤٣٠) ، هداه القديس امبروسيوس الى المسيحية وصار اشهر آباء الكنيسة الرومانية . قاوم البدع الدوناتية والبلاجية ، خطيب وفيلسوف ولاهوتي ، حاول التوفيق بين العقل والايمان ، وكذلك بين الافلاطونية والعقيدة المسيحية ، ومن اشهر كتبه **الاعترافات** ، **مدينة الله** ، **في النعمة** . كان له تاثير لاهوتي هائل في الغرب. ـم ـ

مقفى ، ولا معدى لنا عن ان نميز حتى الاشعار التي يقال لها الاشعار الليونية (٢٧) ، باعتبارها مقفاة وذات اوزان سداسية وخماسية ، من الاشعار التي تكلمنا عنها أعلاه والتي لا نلتقي فيها القافية الا مصادفة واتفاقا وعلى نحو منعزل . هذه الظاهرات ، وغيرها مما يماثلها ، تكفي لتثبت ان القافية ترجع في أصولها الى علم العروض القديم نفسه .

صحيح ان ثمة من زعم اننا ندين للعرب بهذا المبدأ النظمي الجديد . غير ان الشعر العربي العظيم تأخر في نشأته عن ظهور القافية في الغرب المسيحي ، ولم يكن ثمة من احتكاك يذكر بين هذا الغرب وبين الفن الجاهلي . هذا من جهة ؛ اما من الجهة الثانية فاننا لنلقى في الشعر العربي من بدايته صدى ، او ما يشبه الصدى ، للمبدأ الروماني الذي لن يتخلف فرسان الغرب ، في عصر الحروب الصليبية ، عن استخدامه للتعبير عن احوال النفس الداخلية عينها ؛ والحال انه لما كان كل من شعر الشرق الاسلامي وشعر الغرب المسيحي قد راى النور على حدة وبمعزل عن بعضهما بعضا ، وعلى أرضين مختلفتين خارجيا ، فلا غرو ولا عجب ان يفرض النظم الجديد نفسه عليهما كليهما بمنأى عن كل تأثير للغرب على الشرق ، او للشرق على الغرب .

وبمنأى ايضا عن كل تأثير للغات القديمة او للغة العربية ، ظهرت القافية في اللغات **الجرمانية** ، في اقدم أشكالها، اي شكل اللغات الاسكندنافية . ولدينا مثال على ذلك في اناشيد الإدا (٢٨)

---

٢٧ ــ الاشعار الليونية : نسبة الى الشاعر ليون من القرن الثالث عشر، اشعار مصرعة ، يجمع شطري البيت منها قافية واحدة . ــم ــ

٢٨ الادا **Edda** : اسم يطلق على مجموعتين من الحكايات الميتولوجية والخرافية للشعوب الاسكندنافية القديمة ، تنسب اولاهما الى الشاعر الاسلندي سنوري ستورلوسون (نحو ١١٧٩ ــ ١٢٤١) ، وثانيتهما الى سيموند (نحو ١٠٥٦ ــ ١١٣٣) . ــم ــ

التي وان جمعت وصنفت في عصر متأخر تنمّ مع ذلك عن قدم اصلها . ونحن لا نلتقي بعد في هذه الاناشيد ، على نحو ما سنرى لاحقا ، القافية في الشكل الناجز المكتمل الذي سترتديه في زمن لاحق ، غير اننا نلحظ فيها على كل حال نوعا من الابراز ، ضربا من التشديد النبري على بعض الاصوات التــــي تتكرر باطــــراد لا يستهان به .

والاهم من مسالة أصول الطريقة الجديدة مسالة الفروق التي تميزها عن الطريقة القديمة . وجوهر ما يمكن قوله بصدد هذا الموضوع تقدم بي قوله أعلاه ، وما عاد علي الا التوقف عند بعض التفاصيل .

لقد وجد النظم الايقاعي اجمل أشكاله واغناها في الشعــــر الاغريقي، ولهذا السبب سنقبس من هذا الشعر العناصر الرئيسية لعرضنا .

اولا ، ان اهتمام الشعر الاغريقي ينصب ، لا على صوتيــات الحروف والالفاظ والمقاطع ، بما هي كذلك ، وانما على مــــدة الاصوات المقطعية ؛ وبعبارة اخرى ، انه لا يولي اهتمامه الاوحد لكل حرف ولكل مقطع على حدة ، ولا للتشابه او للتساوي النوعي بين صوتيات كل حرف وكل مقطع على حدة ايضا . بل على العكس من ذلك ، فالصوتية لا تزال غير قابلة للانفصال عن القياس الثابت لمدتها ، وعلى الاذن ان تميز في توالي كل منهما مدة كل مقطــــع وقانون التوالي الايقاعي لكليهما معا في آن واحد . ثانيا ، ان قياس الطول ، وكذلك التشديد والتخفيف الايقاعيين وتحريــــك البيت بضروب شتى من الانقطاعات ونقاط الوقف المتفاوتة في بروزها ، ترتكز كلها الى العناصر **الطبيعية** في اللغة ، دون ان تتأثــــر بالتشديد الذي يخلعه على مقطع او على كلمة المعنى الروحي لهذه الكلمة عينها . هكذا نجد النظم يدلل ، في ترتيب تفصيلاته ونبرة البيت والوقفة ، الخ ، على استقلال لا يقل عن استقلال اللغــــة

نفسها ، هذه اللغة التي تسترشد في تشديداتها ، خارج نطاق الشعر ، بالطول والقصر الطبيعيين وبتعاقبهما ، وليس بالقيمة الدلالية للمقطع الاساسي . وينجم عن ذلك ، ثالثا ، ان ما يسهم في إحياء بعض المقاطع وابرازها هو ، من جهة اولى ، نبرة البيت والايقاع ، ومن الجهة الثانية ، التشديد النبري المضاف اليهما . وهذا ما يكسب الكل تنوعا مزدوجا ، لا يسعى وجه من وجهيه الى تعكير الآخر او محوه ، كما ان الشعر يفوز ، من جهته ، بالحق وبامكانية التصرف بالالفاظ ووسمها بحركة من شأنها ان تبرز الى اقصى حد مستطاع الالفاظ التي تبدو له اعظم اهمية من غيرها.

ان اول تعديل يدخله النظم المقفى على هذه الطريقة هو تشمير الكم الطبيعي ، بلا اي منازع . ومن ثم اذا اردنا ان نحتفظ بعد بقياس للزمن ، فعلينا ان نبحث عن اساسه ، لا في التباطؤ او التسارع الكميين ، اذ يهمل النظم المقفى الطول والقصر الطبيعيين، بل في مضمار آخر . وهذا المضمار لا يمكن ان يكون الا مضمار العنصر الروحي ، اي معنى المقاطع والالفاظ . فالمدلول هو الذي يحدد ، في التحليل الاخير ، القياس الكمي للمقطع ، هذا اذا كان هذا القياس لا يزال يعد اساسيا ؛ والمدلول ، بنهجه هذا ، ينقل معيار الخارج ، بكل روابطه وعلائقه الطبيعية ، الى الداخلية .

وينجم عن ذلك واقعة اخرى اعظم اهمية بعد . فكما سبق لي القول ، يتعارض تركيز التفخيم على المقطع الدلالي مع التفتح المستقل في صورة اشكال لغوية معربة لا يكون النظم الايقاعي ، الذي لا يقتبس من الدلالة الروحية قياس الاطوال او النبرة ، بملزم بعد بردها الى جذرها . لكن حيثما غاب هذا التفتح وغاب معه ترتيب التفعيلات وفقا للكمية الطبيعية والثابتة للمقاطع، انهار كل النظام المبني على قياس الزمن وقواعده . وذلك هو ، مثلا ، حال الابيات الايطالية والفرنسية التي تفتقر كل الافتقار الى الوزن والايقاع اللذين يميزان ابيات الشعر القديم ، والتي تجد نفسها

ملزمة بالتالي بالاكتفاء بعدد محدد من المقاطع .

والتعويض الممكن الوحيد عن هذه الخسارة تقدمه القافية . وبالفعل ، ان لم تعد المدة من جهة اولى هي ذات الشأن ، وان لم تعد هي التي تتحكم بالتسلسل القياسي والطبيعي للمقاطع ، على حين تستحوذ الدلالة الروحية من الجهة الثانية على المقاطع الاساسية وتشكل واياها ، بلا اي تطوير او توسيع عضوي آخر ، وحدة كتيمة ، فان المادة الحسية الوحيدة ، التي لا تمت بصلة لا الى قياس الزمن ولا الى هذا التشديد على المقاطع الاساسية ، انما تمثلها صوتية المقاطع .

على ان هذه الصوتية ، كيما تجتذب اليها الانتباه ، لا بد بادىء ذي بدء ان تكون اقوى من تعاقب اصوات شتى كما نلتقيه في البحور القديمة ولا بد ان تفرض نفسها على نحو اشد الحاحا وقسرا مما تفعله اصوات المقاطع في الاشكال اللغوية الاخرى ، لان الغرض منها هذه المرة ليس فقط ان تسد مسد المدة المنظمة والمطردة ، بل ان تبرز ايضا العنصر الحسي عوضا عن الدلالة النابرة التي كانت تضيق عليه الخناق .

وبالفعل ، حالما يكون التمثل قد غدا داخليا وعميقا ، الى حد يفقد معه الاهتمام بالجانب الحسي من اللغة ، تكون الصوتية قد اضطرت ، كيما يتاح لها ان تقع تحت الادراك ، الى عتق نفسها من إسار هذا الجانب الحسي في شكل اكثر مادية واكثر كثافة . وعليه فان القافية، بالمقارنة مع الحركات الرقيقة الناعمة للصوتيات الايقاعية ، صوتية ثقيلة وصفيقة لا تحتاج، كيما تقع تحت الادراك، الى اذن مرهفة إرهاف تلك الاذن التي يخاطبها النظم الاغريقي .

ثانيا ، ان القافية تسهم ، دون ان تنفصل عن الدلالة الروحية للمقاطع الاساسية وللتمثلات على حد سواء ، في خلع قيمة مستقلة نسبيا على الصوتية الحسية . وهي لا تبلغ هذا الهدف الا بإرنانها بعض الالفاظ لذاتها ، بصورة مستقلة عن الالفاظ الاخرى؛ وانما بقدر ما تكون الالفاظ المشار اليها منعزلة على هذا النحو

تغدو مستقلة لتعيد ، بوقعها الصوتي القوي ، المادي الصرف ، الى العنصر الحسي حقوقه ان جاز التعبير . وهكـــذا نرى ان القافية ، بخلاف الترخيم الايقاعي المعمم ، لا تعدو ان تكون صوتية منعزلة ، لا تمت بصلة الى صوتيات اخرى .

ثالثا ، ان الداخلية الذاتية هي التي تسعى في تركيزهـــا الفكروي ، كما كنا راينا ، الى الافصاح عن نفسها في هـــذه الاصوات وتجد فيها وسيلة لتلبية حاجتها الى البوح والاندفاق. لكن حينما تغيب انماط النظم التي استعرضناها حتى الان ويغيب معها تنوعها الثر ، لا يبقى من وسيلة حسية لادراك الذات لذاتها سوى مبدأ شكلي بقدر او بآخر ، مبدأ تكرار الاصوات عينها ، علما بأن الروح قادر مع ذلك ان يبرز التمثلات المتفاوتة القرب وان يربطها بعضها ببعض عن طريق تقفية الالفاظ التي تشير اليها . ولئن اتضح ان بحر النظم الايقاعي عبارة عن تنظيم معقد من مقاطع طويلة وقصيرة شتى ، فان القافية وان يكن لها طابع اكثر مادية ، لهي على العكس اكثر تجريدا على الرغم من هذه المادية او بسببها بالاحرى : فهي محض ذكرى للروح والاذن اللتين تنتظران عودة الاصوات التي سبق لهما سماعها والدلالات المعروفة لديهما من قبل ، وهي عودة تعي الذات بفضلها ذاتها ، وتعي نشاطها باعتبارها ذاتا مدركة .

اما فيما يتصل بالانواع الخاصة التي تتشعب اليها هذه الطريقة الجديدة التي هي بوجه الخصوص طريقة الشعر الرومانسي ، فسأشير باقتضاب الى اهم النقاط المتعلقة بالمجانسة الاستهلالية وبالسجع وبالقافية بحصر المعنى .

فالمجانسة الاستهلالية (٢٩) سمة تميز بوجه خاص الشعـــر

---

٢٩ ـ المجانسة الاستهلالية Allitération : تكرير حرف او اكثر في مستهل لفظتين متجاورتين . ـم ـ

الاسكندنافي القديم ، فهي له بمثابة قاعدة ، على حين ان السجع والقافية الختامية ـ حتى وان لعبت هذه الاخيرة دورا لا يخلو من اهمية ـ لا يوجدان الا في بعض الابيات . اما القوافي الناقصة، المبنية على تكرار حرف واحد أوحد ، وعلى الاخص الحـــرف الاستهلالي ، فتتواتر بقدر لا يستهان به ؛ ونظرا الى ما ينجم عنها من صوتية واهية ، فمن الضروري ، من جهة اولى ، الا تستخدم لهذا الغرض سوى الالفاظ التي يتسم مقطعها الاولي بتشديد نبري طبيعي ، ولا يجوز ، من الجهة الثانية ، المباعدة ما بين هـــذه الالفاظ ، وذلك كيما تتمكن الاذن من ادراك تساويها الاولـــي بسهولة . وفضلا عن ذلك ، يمكن للحرف الذي عليه تبنى المجانسة الاستهلالية ان يكون إما حرفا صامتا بسيطا او مضعّفا ، او حرفا صائتا ، لكن بالنظر الى طابع اللغة التي تغلب عليها المجانســـة الاستهلالية ، فان الصوامت هي التي تضطلع بالدور الرئيسي .

اما **السجع** Assonance فليس موضعه الحرف الاستهلالي، بل هو ادنى الى القافية بحصر المعنى ، لانه عبارة عن تكرار لحروف لها صوتية واحدة في وسط الفاظ مختلفة او في نهايتها . وليس من الضروري ان يختتم البيت بهذه الالفاظ المسجعة ، بل من الممكن ان تأتي في مواضع اخرى من هذا البيت ؛ على ان العلاقة السجعية تقوم ، اكثر ما تقوم ، عند المقاطع الختامية من الاسطر، بحكم تساوي بعض الحروف . وقد عرف هذا السجع ازدهارا لدى الشعوب الرومانية بوجه خاص ، ولدى الاسبان بوجه أخص، لان لغتهم ، الغنية صوتيا ، تفسح اكثر من سواها مجالا لتكرار صوائت بعينها . وصحيح ان السجع مقصور ، بصفة عامة ، على الصوائت ، الا ان المفروض فيه ان يردد رجع الصوائت عينهـــا والصوامت عينها ، وكذلك ما يتصل من الصوامت بصائت .

غير ان ما لا يملك السجع والمجانسة الاستهلالية ان يحققاه الا على نحو منقوص وغير كامل ، تحققه القافيـــة على اتم وجه .

فباستثناء الحروف الاولية ، تنطوي القافية على تساو تام بين جذور بكاملها ، تقوم بينها ، بحكم هذا التساوي بالذات ، علاقات صريحة بيّنة . وليس اعدد المقاطع من اهمية تذكر هنا ؛ فالقافية يمكن وينبغي ان تتواجد إما بين الفاظ احادية المقطع او ثنائيته او متعددة المقاطع ، وبذلك يمكن الحصول اما على قافية مذكرة ، مقصورة على مقطع واحد مشدد ، او على قافية مؤنثة مسحوبة على مقطعين ، او على قافية يقال لها الزاحفة وتشمل ثلاثة مقاطع او اكثر . واكثر ما نلتقي القافية الاولى لدى شعوب الشمال ، والثانية لدى الشعوب الجنوبية ، نظير الطليان والاسبان ؛ اما الالمان والفرنسيون فيحتلون بالاجمال موقعا وسطا . ونادرة هي بالمقابل القوافي التي تشمل ثلاثة مقاطع او اكثر .

يكون وقوع القافية في نهاية الاسطر حيث تجتذب اللفظة المقفاة اليها الانتباه بصوتيتها ، دون ان تركز فيها مع ذلك كل القوة الروحية للدلالة ؛ وتتلاحق الابيات تارة بالاستناد الى التكرار المطرد والمجرد تماما لقافية واحدة بعينها ، وطورا بالاستناد الى تناوب قياسي وتراكيب متناظرة شتى بين قوافي مختلفة . وتبدو القوافي ، بفضل هذه العلاقات ، وكأنها تتلاقى تارة ، وتتباعد طورا ، حتى عندما يطلب بعضها بعضا ، فتفلح على هذا النحو في ارضاء الاذن التي تترصدها ارضاء مباشرا وفوريا ، او قد لا تطربها الا بتسلسل وتكرار قياسيين بعد انتظار قد يطول او يقصر ، تمنى اثناءه الاذن التي فرغ صبرها بخيبة او اكثر .

ان الشعر الغنائي هو ، من بين الانواع الشعرية الخاصة ، اكثرها استعمالا للقافية ، بحكم داخليته ونمط تعبيره الذاتي ، مما يتيح له ان يجعل من الكلام بالذات موسيقى للشعور وللتناظر اللحني . لا تناظر المدة والحركة الايقاعية ، بل تناظر الصوتيات التي من خلالها تتمكن الداخلية من ادراك ذاتها . ولهذا تأخذ هذه الطريقة في استعمال القافية شكل جمع بسيط او متفاوت

التعقيد بين الادوار الشعرية ، بحيث يؤلف كل منها كلا كاملا ناجزا : ومن امثلة ذلك السونيتات (٢٠) والكانزونيات (٢١) ، المادريفالات (٢٢) والتريوليتات (٢٣) ، التي تبنى على التلاعب بالاصوات والصوتيات ، وتطفح بالشعور والعاطفة ، وغالبا ما تنم عن غنى كبير في الابتكار . اما الشعر الملحمي بالمقابل فان أبياته — ان لم يختلط بعناصر غنائية كثيرة اكثر من اللزوم — تتوالى باطراد ، دون ان تأخذ شكل ادوار ، ومثالنا على ذلك الثلاثيات Tercets التي يستخدمها دانتي (٢٤) في **ملهاته الالهية** ، خلافا لما فعله في كانزونياته وسونيتاته الغنائية . على اني ان أطيل الوقوف عند تفاصيل هذا الموضوع .

جـ - ترابط النظم الايقاعي والنظم المقفى

بعد التمييز الذي أقمناه بين النظم الايقاعي والنظم المقفى ، بل

---

٢٠ — السونيتات : من الايطالية سونيتو ، قطعة شعرية من اربعة عشر بيتا من البحر الاسكندراني ، مؤلفة من رباعيتين وثلاثيتين ، ولها قواعد ثابتة فيما يتصل بالقافية . —م—

٢١ — الكانزوني : في الايطالية قصيدة غنائية قصيرة ، مقسمة الى ستانزات ، اي الى مجموعات من الابيات ، كل مجموعة لها معناها المكتمل. —م—

٢٢ — المادريغال : قطعة شعرية صغيرة ، غزلية في الاغلب ، تضمّن لفتة بارعة من لفتات الذهن . —م—

٢٣ — التريولية : قطعة شعرية من ثمانية ابيات ، ذات قافيتين ، وثلاثة من ابياتها (الاول والرابع والسابع) متماثلة تفعيليا . —م—

٢٤ — إلياري دانتي : كبير شعراء ايطاليا (١٢٦٥ — ١٣٢١) ومن اشهر وجوه الادب العالمي ، خلد اسمه بملحمته **الملهاة الالهية** التي وصف فيها طبقات الجحيم والمطهر والفردوس في رحلة وهمية قام بها بقيادة فرجيليوس وحبيبته بياتريس. — م —

بعد ان عارضنا واحدهما بالآخر ، لا يسعنا ان ندفع عن انفسنا ما يخامرنا من شك بصدد الطابع المطلق لهذا التمييز وهذه المعارضة. افما من سبيل حقا الى التوفيق بين ضربي النظم هذين ؟ او تستحيل حقا المقاربة بينهما ؟ الحق انه لا بد لنا من ان نيمم شطر اللغات الحديثة لنفوز بجواب عن هذا السؤال . ففي بعض هذه اللغات نلحظ ، بما يقطع كل شك ، عودة الى النسق الايقاعي مقرونا بالقافية . وحتى لا اتعدى نطاق الشعر الالماني سأستشهد، بصدد هذه العودة الى النسق الايقاعي ، بكلوبستوك (٢٥) الذي هجر القافية هجرا مطلقا وبذل قصاراه ، بجد وشغف كبيرين ، ليحذو ، في الشعر الملحمي والغنائي على حد سواء ، حذو النماذج القديمة . وقد سار على منواله من بعده فوس وآخرون ، فسعوا الى ان يستخلصوا قواعد وقوانين تنحو اكثر فأكثر الى مزيد من الصرامة في المعالجة الايقاعية للغتنا . وبالمقابل ما كان غوته يرتاح لهذه الكتل المقطعية القديمة ، وكان يتساءل ، ولسؤاله ما يسوغه :

Stehn Uns Diese Weiten Falten
Zu Gesichte, Wie Den Alten ? . (٢٦)

ساعيد الى الاذهان في هذا الصدد ما اسلفت قوله بخصوص الفارق بين اللغات القديمة والحديثة . فالنظم الايقاعي الذي يرتكز الى الطول والقصر الطبيعيين للمقاطع يخضع لوزن ثابت ، مستقل

---

٢٥ - فريدريش غوتليب كلوبستوك : شاعر الماني (١٧٢٤ - ١٨٠٣) مؤلف المسيحيادة ، وهي ملحمة توراتية في عشرين قصيدا . —م—

٢٦ - «اتصلح لنا هذه الغضون والتجاعيد الواسعة بقدر ما كانت تصلح للقدامى ؟» . —م—

عن كل قوة روحية ، وليس لاي قوة روحية أن تغير او تزعزع اساسه . والحال ان وزنا طبيعيا كهذا معدوم الوجود في اللغات الحديثة ، حيث النبرة التي تتلقاها اللفظة من الدلالة هي وحدها التي يمكن ان تجعل مقطعا بعينه اطول من غيره من المقاطع التي تفتقر الى هذه الدلالة . والحال ان هذا التشديد النبري ليس من شأنه ان يعوض عن الطول والقصر الطبيعيين للمقاطع ، بل يجعلهما متقلبين ، مترجحين . وآية ذلك ان دلالة لفظة من الالفاظ ، متى ما افصح عنها بقوة ، لقمينة بأن تحكم بالاقتضاب على لفظة اخرى ، مع ان هذه اللفظة لو اخذت على حدة لنطقت هي الاخرى منبورة ، وهذا ما يخلع على المعيار المشار اليه طابعا نسبيا للغاية . فقولنا مثلا : «انت تحب» يمكن ان يكون ، تبعا للقوة التي نشدد بها على معنى اللفظتين او كل لفظة منهما ، سبونديونيا او ايامبيا او تروخايوسيا . وقد وجد من حاول ، حتى في لغتنا ، ان يعود الى الكمية **الطبيعية** للمقاطع وان يصوغ بصدد هذا الموضوع قواعد معينة ، ولكن هذه مهمة تعسرها غلبة الدلالة الروحية وما تستدعيه من تشديد نبري . وهذا امر مفهوم. فلكي تتشكل القاعدة من الوزن الطبيعي ، فمن الضروري الا تكون اللغة قد تروحنت بعد ، على نحو ما آلت اليه في ايامنا هذه . لكن حين يفضي تطورها الى غلبة الدلالة الروحية على العنصر الحسي، كما الحال في لغاتنا الحديثة ، فان معيار قيمة المقاطع ينبغي استمداده ، لا من الكمية الحسية ، وانما من اهمية ما تدل عليه الالفاظ . فعزو واقع موضوعي مستقل الى العنصر الزمني من عناصر اللغة امر لا يتفق والحرية الواعية للروح .

انه ليخطىء من قد يعن له ان يستنتج مما تقدم ضرورة الغاء المعالجة الايقاعية ، غير المقفاة ، الكتل المقطعية الغاء تاما من لغتنا، لكن يجدر بنا ان نعلم انه يتعذر علينا اليوم ، بالنظر الى بنية اللغات الحديثة ، ان نحقق بمثل الكمال الذي عرف عن القدامى الجمالية التشكيلية للبحر الشعري . ومن ثم لم يكن مناص من استبدالها

بعنصر آخر ، من طبيعة اكثر روحية من الكمية الطبيعية الثابتة للمقاطع . هذا العنصر هو نبرة البيت ، وهو ، مثله مثل الوقفة، ليس مستقلا عن نبرة اللفظة ، بل يتطابق واياها ، وهذا التطابق يخلع عليه مزيدا من البروز الدلالي ، وان المجرد ، لان التنوع الذي ينجم عن هذا التشديد النبري المثلث والذي هو من السمات المميزة للايقاعية القديمة يزول ويختفي بحكم ذلك التطابق . وللسبب عينه ، لا سبيل الى محاكاة ناجحة للايقاعات القديمة الا ما كان يطرق منها الاذن بقوة ، على اعتبار ان التلاوين المتسمة بقدر من الرهافة والتراكيب المتميزة بقدر من التنوع لا ترتكز الى اساس كمي مكين ، وعلى اعتبار ان تثقيل التشديد النبري لا يكفي للتعويض عن هذا النقص .

اما فيما يتصل بالترابط الفعلي بين الايقاع والقافية فهو اقل تمشيا وائتلافا مع النظم الحديث حتى من العودة الى النظم القديم بلا قيد او شرط . وبالفعل ، ان التمييز الذي تقيمه نبرة الالفاظ بين المقاطع الطويلة والقصيرة لا يشكل مبدأ كافيا من وجهة النظر المادية ولا يطرب ، من الزاوية الحسية ، الاذن بحيث انه متى ما رجحت كفة الجانب الروحي في الشعر لا يعود ثمة داع الى الاستنجاد ، على سبيل التكملة ، بوقع المقاطع والالفاظ ورجعها .

على انه من الضروري ، من وجهة النظر العروضية ، مقابلة صوتية القافية وقوتها بثقل معادل قمين بأن يوازنها . لكن بالنظر الى ان فارق المقاطع الكمي الطبيعي ، بكل ما ينطوي عليه من تنوع، ليس هو المطالب بتوكيد ذاته وبأداء دور راجح ، فلا معدى عن الاكتفاء بتكرار الفاصل نفسه ، بحيث يأخذ **الوزن** هنا باكتساب اهمية اعظم بكثير من تلك التي يمكن ان يحتملها النظام العروضي . تلك هي ، مثلا ، حال الايامبوسات والتروخاوسات المقفاة الالمانية التي ننشدها بالاجمال موزونة وموقعة ، نظير ايامبوسات القدامى غير المقفاة ، وذلك على الرغم من ان الوقوف عند الوقفات والالحاح على بعض الالفاظ التي نبغي التشديد على معناها ، فنبطىء عندها

ونتماهل ، هما بمثابة رد فعل على المساواة المجردة يدخل على البيت قدرا من التنوع . وبوسعنا القول ان التمسك بالوزن لا يمكن ان يكون صارما صرامته في الموسيقى في الغالب من الاحيان .

ولئن كان من المتعذر ، اجمالا ، استخدام القافية في غير البحور الشعرية التي لا تبرز ابرازا كافيا ، بحكم ما تنطوي عليه من تعاقب بسيط المقاطع الطويلة والقصيرة ومن تكرار دائم للتفعيلات عينها ، العنصر الحسي في اللغات المعالجة ايقاعيا ، فانه لا داعي على الاطلاق لاستخدام القافية في الكتل المقطعية الاغنى، المقلدة عن القدامى ، كما في الستروفات الالكوسية والسافوية - هذا اذا لم نشأ ان نسوق الا مثالا واحدا - واو استخدمت لما نجم عنها الا تناقضات . والحق ان هذين النظامين يرتكزان الى مباديء متعارضة ، ومحاولة الجمع بينهما لا يمكن ان تتم الا على اساس الابقاء على هذا التعارض ، ومن هنا كان من المحتم ان يقوم تناقض مستعص على كل حل . اما استخدام القافية فلا يشار به في مثل هذه الشروط الا في الحالات التي لا يبقى فيها لمبدأ النظم القديم سوى اثر واهن للغاية بحكم التغييرات التي ادخلها عليه مبدأ النظم المقفى .

الفصل الثالث

الانواع الشعرية المختلفة

مدخل

راينا الى الشعر ، في ما تقدم ، من وجهة نظر مزدوجة : وجهة نظر تصميم الاثر الشعري وبنيتـــه ، وكذلك النشـــاط الشعري الذاتي ؛ ووجهة نظر التمثلات الشعرية ، المقيض لها ان تتلبس شكلا شعريا ، وكذلك التعبير اللفظي ذاته والنظم .

وما حرصنا على تبيانه في المقام الاول هو ان الشعر ملزم بأن يبحث عن مضمونه في الروحي ، وملزم في الوقت نفسه فـــي الاعداد الفني لهذا المضمون بألا يقنع ، مثـــل سائر الفنون ، لا

بالشكل وحده ــ وهو المتواجد برسم الادراك الحسي وحده ــ ولا بالداخلية وحدها ــ وهي التـــي تخاطب النفس وحدها ــ ولا بمنتجات الفكر التاملي وحدها ، وانما عليه ان يلزم منطقة وسطى بين الحدين الاقصيين : حد الادراكية الحسية المباشرة وحد ذاتية الشعور والفكر . وبفضل هذا الموقع الوسيط يكون على صلـــة بالمضارين كليهما . فهو يقبس عن الفكر العمومية الروحية التـــي تبسط التمثلات المنعزلة والمباشرة بصهرها اياها ، او على الاقل بالتقريب فيما بينها؛ وانما للفنون التشكيلية تدين تمثلاتهبتجاورها المكاني ، اللامبالي . وبالفعل ، ان ما يميز التمثل عن الفكر هو انه يتشكل ، ما دامت نقطة انطلاقه كامنة في الادراك الحسي ، بصورة منعزلة ولا تعدو علاقته بغيره من التمثلات ان تكون علاقة اصطفاف محض ، في حين يقتضي الفكر ان تكون العلاقات ما بين التعيينات علاقات تبعية متبادلة ، ويخلق شروطا تفسح في المجال لصـــوغ احكام واستخلاص استنتاجات ، الخ . فلئن اقتضى التمثـــل الشعري اذن ، كضرورة من الضرورات التي لا بد له من التزامها، ان يجمع رابط داخلي بين جميع الخصوصيات في العمل الفني ، فان هذه الوحدة يمكن ان تبقى ، بحكم الطابع المتراخي الـــذي يحتفظ منه التمثل بآثار على الدوام ، خفية مستترة ، غـــير ظاهرة ، فتتيح بالتالي للشعر تمثيل مضمون من المضامين فـــي شكل عضوي وحي ، من غير ان يقوض استقلال اجزائه وعناصره التكوينية . وبنتيجة ذلك ، يمتلك الشعر المقدرة على معالجـــة الموضوع المختار إما تبعا لعلاقاته بالفكر ، واما بإلحاحه على ظاهره الخارجي ، مما يجعله لا يستبعد من مضماره لا اسمى افكـــار الفلسفة التأملية ، ولا ظاهرات الطبيعة الخارجيـــة ، بشرط الا تعرض هذه التأملات في شكل محاكمات عقلية او استدلالات علمية، وبشرط الا توصف هذه الظاهرات في كل تفاهتها الخارجية . وبالفعل ، ان رسالة الشعر ان يعطينا عالما كاملا بتعبيره عن طبيعته الجوهرية بوصف الافعال والاحداث والمشاعر الانسانية ، كمـــا

يتظاهر في الواقع الخارجي .

يتحقق بيان العالم الشعري ، لا بواسطة الخشب او الحجر او الالوان ، بل بواسطة اللغة التي يغدو نظمها وتشديدها النبري، الخ ، علائم يتظاهر المضمون الروحي عن طريقها خارجيا . ولـو سألنا سائل اين يقع الفن المادي لنمط التعبير هذا لأجبنا ان اللغة المنطوقة ليست ، نظير العمل الفني التشكيلي ، مستقلة عن الفنان بوصفه ذاتا ، وانما الانسان نفسه ، الفرد المتكلم هو ، ان جـاز التعبير ، وعاء العمل الشعري المقيض له ان يغدو واقعـا حاضرا محسوسا . فالاعمال الشعرية ينبغي ان تنطق وتغنى وتنشد وتقدم من قبل اشخاص أحياء ، مثلها مثل الاعمال الموسيقية .

صحيح اننا اعتدنا على قراءة اشعار ملحمية وغنائية وعلى الاستماع الى الاعمال المسرحية ونحن نتتبع الحركات التي تصاحبها ، لكن الشعر ، بمفهومه بالذات ، فن صوتي في المقام الاول ، وهـذه الصوتية لا يجوز ، وبخاصة في العمل الشعري الكامل ، ان تغيب بحال من الاحوال ، ولاسيما انها تؤلف الجانب الاوحد الذي من خلاله يكون هذا العمل الشعري على صلة فعلية بالخارج . ولا جدال في ان للحروف المطبوعة او المكتوبة وجودا خارجيا ، لكنها لا تعدو ان تكون محض علامات لامبالية لاصوات ولالفاظ . ولئن سبق لنا ان عرفنا الالفاظ بأنها محض وسائل لتسمية تمثلات ، فلا جدال في ان الشعر يدخل على هذه الوسائل عنصر الزمـن وعنصر الصوت ، فيحيلها بالتالي الى وسائل تتغلغل فيها الحياة الروحية لما يفترض فيها انها تسميه ، على حين ان الطباعـة او الكتابة تحولانها الى اشياء منظورة فقط للعين ، باردة ، لاأبالية ، لا صلة لها بالمضمون الروحي ، وبدلا من ان تعطيانا اللفظة الرانّة ومدتها الزمنية ، تتكلان على عادتنا لتدخلا على ما نعاينه الصوتية والمدة معا . فان قنعنا اذن بمحض القراءة ، فذلك جزئيا بسبب السهولة التي ننقل بها ما نقرؤه الى اللغة المنطوقة ، وجزئيا لان

الشعر هو ، من بين سائر الفنون ، الفن الذي يوجد الروح ، من جوانبه الاكثر جوهرية ، في حالة مكتملة ناجزة ولا يحتاج ، لكي يدخل جوانبه هذه الى وعينا ، لا الى التأمل الحسي ولا الى الاستماع . لكن بحكم هذه الروحية بالذات ، لا يجوز للشعر ان يدال على استعصاء تام على التظهير الفعلي ، ان كان لا يريد ان يضع نفسه في حالة من الدونية مشابهة للحالة التي يكون عليها رسم خطاطي بسيط ، مثلا ، قياسا الى لوحة بريشة رسام كبير بارع في استخدام الالوان .

ان الشعر ، بوصفه فنا كاملا يتعامل مع مواد ليس من شأنها ان تفرض عليه نمط تنفيذ بعينه دون سواه من انماط التنفيذ الاخرى ، يمتلك المقدرة على استخدام اشكال وانماط انتاج فني بالغة التنوع ، بحيث ان اساس انقسامه وتمايزه الى انواع لا يمكن ولا يجوز اشتقاقه الا من المفهوم العام للانتاج الفني .

أ ـ اولا ، ان ما يضع مضمون الشعر في متناول الادراك هو الشكل الخارجي والواقعي الذي يعرض فيه للتمثل الداخلي كلية العالم الروحي المظهَّرة ، مثله في ذلك مثل الفنون التشكيلية . فمن جهة اولى يقدم الشعر صور التمثل النحتية على انها متعينة بأفعال البشر والآلهة ، بحيث ان كل ما يقع ينبع جزئيا من القوى البشرية والالهية المستقلة معنويا ، ويصطدم جزئيا بعقبات خارجية ، مما يتمخض عنه حدث يترك له الشاعر ان يتقدم في مساره بحرية ، مواريا نفسه وملاشيا ذاته بذاته . ومهمة بسط هذه الاحداث وصقلها هي مهمة الشعر **الملحمي** الذي يصف ، في شكل تسلسل شعري واسع ، عملا كاملا ، وكذلك طبائع الاشخاص الذين عنهم يصدر هذا العمل ، إما في خطورته الجوهرية ، واما في لقاءاته الاعتباطية بحوادث ومصادفات خارجية ، مما يتأتى عنه لوحة للموضوعي في **موضوعيته** بالذات .

هذا العالم المتموضع برسم الحدس الروحي وبرسم الشعور ليس المنشد هو من يقدمه باعتباره تمثله الذاتي والمعبر عن شعوره الحي الخاص ، وانما الراوية (١) هو الذي يتلوه بصورة آلية ، عن ظهر قلب ، بواسطة كتلة مقطعية تتوالى باطمئنان ، على نسق واحد ، وعلى نحو شبه آلي ايضا . ذلك ان المفروض في ما يرويه ، ان بمضمونه وان بالطريقة التي يقدمه بها ، ان يظهر وكأنه واقع مقفل ، خارجي عنه باعتباره ذاتا ، واقع اجنبي لا يجوز له ان يتماهى وإياه الى حد تشكيل وحدة ذاتية معه .

ب ـ الشعر الغنائي هو على النقيض من الملحمي . فمضمونه هو الذاتي ، العالم الداخلي ، النفس الجياشة بالعواطف ، والتي بدلا من ان تبادر الى العمل تقيم في داخليتها ولا يمكن ان يكون لها بالتالي لا شكل ولا هدف سوى سكب الذات والتعبير عنها . اذن لا يتعلق الامر هنا بكلية جوهرية تنبسط في شكل احداث خارجية ، وانما يعبر حدس الذاتية المستغرقة في ذاتها وشعورها وتأملها عن الاكثر جوهرية والاكثر عيانية باعتباره جزءا من الذات، مرتبطا وثيق الارتباط بأهوائها ونوازعها وافكارها، جزءا يولد فيها في اللحظة عينها التي يفصح عن نفسه فيها . ولا تحتاج هذه الحركة الداخلية ، لتوصيلها الخارجي ، الى تلك التلاوة الآلية التي يقتضيها الشعر الملحمي . بل على العكس من ذلك ، فعلى المنشد ان يتدبر امره بحيث تبدو التمثلات والتأملات التي يفصح عنها وكأنها جزء لا يتجزأ من ذاتيته ، أحوال خامرته هو نفسه . وبما ان الداخلية هي التي يفترض فيها ان تبث الحياة في القصة ، فان تعبيرها يتلبس بشبه الضرورة طابعا موسيقيا ويتيح امكانية ، بل يفرض ضرورة تبدلات متنوعة في طبقات الصوت والغناء ومصاحبة

---

١ ـ هنا هو الرابسود Rhapsode : وهو الراوية المحترف للقصائد الملحمية القديمة . ـ م ـ

بالآلات الموسيقية ، الخ .

جـ ـ يجمع النوع الثالث بين النوعين السابقين ليشكل كلية جديدة تشتمل على مسار موضوعي وتستحضر امامنا انبجاس احداث الداخلية الفردية ، بحيث يتبدى الموضوعي مرتبطا بصلة لا تفصم بالذات ، بينما يظهر لنا الذاتي ، بتحقيقه الخارجي وبالكيفية التي يدرك بها ، الاهواء التي تحركه وكأنها مفعول مباشر وضروري لما الذات كائنة عليه وما تفعله . اذن لدينا هنا ، كما في الشعر الملحمي ، عمل موصوف لنا ، مع الصراعات التي لا بد له ان يخوض غمارها والنتيجة التي يتمخض عنها ؛ فثمة قوى روحية تعلن عن نفسها وتصطرع فيما بينها ، ومصادفات تتدخل ، فتعقد الموقف ، فيصطدم النشاط البشري بنشاط قدر كلي القدرة او عناية إلهية تقود العالم وترشده . لكن العمل لا يدور فقط على مرأى منا في شكل خارجي صرف لحدث واقعي ، راهن او ماض، تحييه في الحالين كليهما القصة ؛ بل نراه ينبجس من الارادة الخصوصية ، من اخلاقية او لاأخلاقية الشخصيات الفردية التي تغدو على هذا النحو مركز الجانب الغنائي من الشعر التمثيلي . على ان الافراد لا يطلعوننا على أسرار داخليتهم فحسب ، بل يتبدون لنا ، وهم الذين يتسلط عليهم هوى يحفزهم على تحقيق مقاصد بعينها ، في مظهر ملحمي ، بمعنى انهم يقيسون القيمة الجوهرية لهواهم ولاهدافهم بمقتضى قوانين الواقع العقلانية وشروطه الموضوعية ، ويبتون بالتالي في امر مصيرهم وهم مثبتون على هذه القيمة وعلى الظروف التي سيكون عليهم ان يواجهوها . هذه الموضوعية ، التي يكمن مصدرها في الذات ، وهذه الذاتية، الممثلة في واقعها ومدلولها الموضوعيين ، تؤلفان كلية الروح وتشكلان ، باعتبارهما عملا ، شكل الشعر التمثيلي ومضمونه . ونظرا الى ان هذا الكل العيني ذاتي وموضوعي في آن واحد ، ذاتي بأصوله الداخلية وموضوعي بتحقيقه الخارجي ، فان تمثيله

يفضي ، علاوة على منظورية الاماكن التصويريـــة الخالصة ، ان يندمج كل شخص المنشد في القسم الشعري بحصر المعنى ، وان يكون الانسان الحي نفسه هو وسيلة التظهير . وبالفعـــل ، ان التمثيلية تشتمل على قسم غنائي ، هو القسم الذي تفصح فيه الشخصية عما هو خاص بها ، عما يؤلف جزءا من قرارة ذاتها ؛ غير ان الشخصية تدلل ، من جهة ثانية ، على نشاطيتها في الحياة الواقعية ، حيث تشتبك مع شخصيات اخرى ؛ وبعبارة اخرى ، انها تنخرط في نشاط خارجي ينطوي على حركات ، وهـــذه الحركات تعبر ، مثلها مثل الكلام ، عن الداخل ولا مندوحة عــن معالجتها بطريقة فنية . وينزع الشعر الغنائي اصلا ، اذ يوزع التعبير عن مشاعر شتى بين عدد من المنشدين ، الى التقرب من الشعر التمثيلي . والحال ان الشعور الذاتي يفضي مباشرة فــي التمثيلية الى التعبير عنه بالعمل ، مما يوجب ان تكون حركـــة الايماء والتأشير ، التي يسهم الكلام في توكيد تعبيرها الشخصي وفي جعلها اكثر فردية وكمالا ، منظورة للعيان وفي متنـــاول الادراك . وحين يدفع الفن بحركة الايماء والتأشير الى درجة يمكنه معها ان يستغني عن مؤازرة الكلام، يكون قد وصل الى فن التمثيل الايمائي الذي يحول الحركة الايقاعية للشعر الى حركة ايقاعيـــة وتصويرية للاعضاء ، وبفضل هذه الموسيقى التشكيلية للاوضاع والحركات ، تدب الحياة في العمل النحتي ، الهادىء والبارد ، فينصح عن نفسه بالرقص الذي ينبع تحديدا من هذا الانصهار بين فن النحت والموسيقى .

ا ــ الشعر الملحمي

سننظر ، اولا ، في الطابع العام للشعر الملحمي .

وسنتوقف ، ثانيا ، عند اهم نقاط هذا الشعر لنبرز ، ثالثا واخيرا ، بعض السمات الخاصة التي تميز بعض الاعمال الملحمية والتي تشكلت في مجرى تطوره التاريخي .

- ١ -

الطابع العام للشعر الملحمي

أ ـ الابيغراما (٢) والغنوما (٣)

ان ابسط نمط للعرض الملحمي ، وان يكن ما يزال ناقصا واحادي الجانب بحكم تكثيفه المجرد ، هو استخراج ما هو مبرر وضروري في حد ذاته من العالم العيني ومن غنى تظاهراته المتقلبة للتعبير عنه بألفاظ ملحمية .

النوع الاول الذي يستجيب لهذا الشرط يتمثل **بالابيغراما** بالمعنى الاصلي للكلمة ، اي كنقوش تنقش على الاعمدة والانصاب والهبات النذرية وغيرها ، على اعتبار ان كل نقش منها اشبه بيد روحية تشير الى شيء ما وتعلن ، بما نقش من كلام على الموضوع، عن شيء تشكيلي ، له وجوده في مكان محدد ، وذو حضور لا

---

٢ ـ الابيغراما : كلمة اغريقية الاصل ، وتعني النقش ، وهي عبارة عن مقطوعة شعرية صغيرة تنتهي عادة بملحة او لقطة هجائية . ـم ـ

٣ ـ الغنوما : كلمة اغريقية الاصل وتعني الذكاء ، اما في النظم فهي ابيات الشعر التي تتضمن حكما وامثالا سائرة وحقائق عامة . ـم ـ

مماراة فيه . والابيغراما تنطق هنا بما هذا الشيء او ذاك كائن عليه . فالانسان لا يعبر بعد عن أناه العيني ، بل ينظر فيما حوله ويضيف الى الشيء والى المكان الموجود امامه والمثير لاهتمامه تفسيرا مقتضبا يتصل بنواة هذا الشيء بالذات .

والانتقال الى طور اكثر تقدما يتميز بالغاء ازدواجية الشيء الى واقع خارجي والى نقش ، اذ يعبر الشعر عن تمثله للشيء خارج نطاق حضوره الواقعي . ومثال ذلك نلفاه في الغنومات ، او الحكم الاخلاقية التي كثّف فيها القدامى ما هو اقوى من الاشياء الحسية ، وما هو اكثر ديمومة وعمومية من نصب شيد تخليدا لذكرى عمل من الاعمال ، وما هو اكثر امتناعا على الدمار من الهبات النذرية والاعمدة والمعابد : الواجبات المتصلة بالحياة الانسانية ، حكمة الحياة ، الافكار المتعلقة بما يشكل ، في الدائرة الروحية ، الاساس الذي لا يتزعزع والرباط الذي لا ينفصم للاعمال وللمعرفة الانسانية . ويكمن الطابع الملحمي لنمط التصور هذا في كون هذه الحكم لا تقدم نفسها على انها مملاة من قبل الشعور والتفكير الفردي المحض ، ولا تجعل لها هدفا أوحد ان تمس شغاف القلب وان تخاطب العواطف ، وانما غايتها ان تلقن الانسان فكرة الواجب والشرف ، وما ينبغي فعله وما لا ينبغي فعله . وتتسم الاليجيا الاغريقية القديمة جزئيا بهذه الصبغة الملحمية ؛ فقد وصلنا من صولون (٤) ، مثلا ، بعض أشعار من هذا النوع ، وهي ذات نبرة وأسلوب وعظيين . ذلك انها ، بالفعل، عبارة عن تحريضات ، وتحذيرات، ونصائح بصدد الحياة المشتركة

---

٤ ـ صولون : رجل دولة اثيني (نحو ٦٤٠ ـ ٥٥٨ ق.م) ، من كبار المشترعين واحد حكماء اليونانيين السبعة ، رفع الروح القومية للاثينيين ، وخفف وطأة الضرائب عن فقرائهم وحبا حاضرتهم بدستور ديموقراطي . ـم ـ

في الدولة ، وبخصوص القوانين والاخلاق ، الخ . ومن الممكن ان تصنف في هذا الباب ايضا الاشعار الذهبية التي تحمل اسم فيثاغورس غير أن هذه انواع هجينة ، بمعنى انها ، وان اصطبغت بالصبغة العامة لنوع محدد ، تطلي بهذه الصبغة عينها موضوعا لا يندرج تماما في عداد هذا النوع ، ومن هنا كان ذلك الضرب من التسوية وذلك النوع الناقص الذي يمكنه ان يستعير ايضا النبرة الغنائية

على ان اشباه جوامع الكلم هذه ، الجزئية والمنفردة ، قد تجتمع ايضا لتشكل مجموعا أوسع وارحب ، **كلية** ذات طابع **ملحمي** صرف ، لانها تستحضر امام الوعي لا حالة نفسية او عملا تمثيليا ، بل دائرة محددة من الحياة الواقعية ، بما تنطوي عليه من مظاهر وتوجهات واحداث وواجبات ، الخ . والطابع الذي يتظاهر به هذا الطور الملحمي الذي يتعامل مع ما هو دائم وعام ، بما هو كذلك ، بهدف التحذير او التعليم او التوجيه الاخلاقي او الحض على السلوك الخلقي في الحياة ، يخلع على هذه الآثار الشعرية سيماء **تعليمية** ؛ غير ان هذه الاعمال ، بجدة حكمها وامثالها ، وبطلاوة تصورها للحياة ، وبسذاجة افكارها ، تبقى مختلفة اختلافا كبيرا عن الاشعار التعليمية التي رات النور في ازمنة لاحقة ؛ وبما انها تفسح للعنصر الوصفي مكانا واسعا بما فيه الكفاية ، فانها تظهر ان المذهب والوصف في جملتهما قد انبثقا مباشرة عن الواقع المعاش

ولن أذكر ، على سبيل المثال ، سوى **الاشغال والايام** لهزيودس (٥) ، الذي تتميز طريقته الشعرية في التعليم والوصف

---

٥ ـ هزيودس شاعر اغريقي اشتهر بأشعاره التعلمية ، ومنها **الاشغال والايام** التي ضمنها حكما اخلاقية وتوجيهات في الاقتصاد المنزلي ، ومطولة **انساب الآلهة** ـم ـ

بإمتاع وسواغ لا تتسم بمثلهما قصيدة فرجيليوس عن الزراعة رغم ما تنطق به من فخامة وسعة اطلاع ومنهجية في العرض .

ب ـ الاشعار التعليمية ـ الفلسفية
مطولات اصل الكون ونسب الالهة

رأينا ان الابيغرامات والغنومات والقصائد التعليميـة تقبس مضمونها من ميادين خاصة من الطبيعة والحياة الانسانية لتعطي ، في عبارات مكثفة ، تمثيلا منفردا او اجماليا عما هو دائم وحق لا يحول ولا يتبدل في هذا الشيء او ذاك ، وفي هذا الموقف او ذاك، او في مضمار بعينه ، ولتمارس ايضا ، من خلال ارتباط أوثـق للشعر بالواقع ، وبوساطة الاول ، تأثيرا عمليا . والى جانب هذا النوع ، ثمة نوع آخر هو في آن واحد اعمق واقل تطلعا الى ان يعلّم ويعظ ويمارس تأثيرا اخلاقيا . ومن امثلته مطولات اصل الكـون Cosmogonies ونسب الآلهة Théogonies ، وكذلك التآليف الفلسفية القديمة التي لم تفلح في الانعتاق التام مـن الشكل الشعري .

هكذا نجد ان عرض الفلسفة الايلية في قصائد كزينوفانيس(٦) وبارمينيدس (٧) ، وعلى الاخص لدى هذا الاخير في مدخله الى مؤلفه الفلسفي ، لا يزال برمته عرضا شعريا . وموضوعه هـو

---

٦ ـ كزينوفانيس : فيلسوف اغريقي ، مؤسس المدرسة الايلية ، مـن مواليد نهاية القرن السادس ق.م ، مؤلف قصيدة مطولة عن **الطبيعة** لم يصلنا منها الا نتف وشذرات . ـ م ـ

٧ ـ بارمينيدس : فيلسوف اغريقي (نحو ٥٠٤ ـ ٤٥٠ ق.م) ، زعيم المدرسة الايلية ، يبدو الكون في مطولته **في الطبيعة** مجالا ثابتا ، ابديا ، كلي الامتلاء. ـ م ـ

الواحد الذي هو الابدي الذي لا يفنى ، بالقياس الى ما صار ويصير ، وبالقياس الى الظاهرات الخاصة والمنعزلة . فلا شيء مما يدخل في عداد الخصوصي بقادر على ارضاء الروح الذي يصبو الى الحقيقة التي يعيها ، اول الامر ، في شكل وحدتها وملائها المجردين . والنفس ، المحفوزة بعظمة هذا الموضوع ، بقوته التي لا تقاوم ، تجد نفسها ، في اندفاعها ، متجهة في الوقت نفسه نحو الغنائي ، بالرغم من ان كل بيان الحقائق النافذة الى الفكر لا يزال يحمل طابعا عينيا صرفا ، وبالتالي ملحميا .

ان ما يشكل ، فضلا عن ذلك ، مضمون مطولات اصل الكون هو صيرورة الاشياء ، صيرورة الطبيعة ، الصدام والصراع بين الانشطة التي تدور فيها ، وهذا يحض المخيلة الشعرية على تمثيل اكثر عيانية واكثر حيوية بعد للوقائع في شكل اعمال واحداث ، وعلى المماثلة بين القوى الطبيعية الفاعلة وبين الاعمال والاحداث الانسانية عن طريق تجسيم تلك القوى وتشخيصها بقدر متفاوت الكمال وترميزها . هذا المضمون الملحمي وهذه الكيفية في تقديمه يسمان بوجه أخص ديانات الشرق الطبيعية ، والشعر الهندوسي بصفة خاصة هو الذي دال على خصوبته في ابتكار وتصوير تلك التمثلات ، التي كثيرا ما تكون مشوشة ومبالغا فيها ، عن نشوء العالم والقوى التي تصطرع فيه .

بوسعنا ان نقول الشيء عينه عن مطولات نسب الآلهة التي لا تستأهل هذا الاسم الا بقدر ما لا تكون آلهتها مجرد تشخيصات لقوى الطبيعة ، وإلا بقدر ما تقف ، بتعددها بالذات ، موقف المعارضة من الاله الواحد للاديان التوحيدية التي تقول ان فكر الله وروحه هما اللذان خلقا العالم . ويشغل التصور الديني الاغريقي موقعا وسطا بين هذين التصورين ؛ وقد قدم لمطولات نشأة الكون الاغريقية موضوعا لا ينضب له معين ، موضوع سلالة الآلهة ،

سلالة زفس (٨) الذي انبجس من قوى الطبيعة بعد ان طوّعها ، وموضوع الصراع ضد هذه القوى البدائية عينها ؛ وهذان الموضوعان هما عينهما اللذان اتخذهما الشعر الاغريقي اساساً لقصصه عن تاريخ الآلهة الخالدين . واشهر مطولات الانساب الالهية هذه تلك التي وصلت الينا باسم هزيودس . ففي هذه المطولة تتلبس الوقائع كلها شكل احداث انسانية ، وتنأى بها الشقة عن الرمزية بقدر ما يتلبس الآلهة بدورهم ، وهم المدعوون الى ممارسة سلطان روحي ، شكل فرديات روحية ، مما يفسح في المجال لتمثيلهم وهم يفعلون ويسلكون فعل البشر ومسلكهم .

غير ان ما يفتقر اليه هذا النوع الملحمي هو نجازه الشعري حقا . فصحيح ان الاعمال الباهرة والاحداث الموصوفة في تلك القصائد تؤلف تعاقبا ـ ضروريا بحد ذاته ـ من الافعال والوقائع، ولكن هذه الافعال والوقائع ليست اعمالا فردية ، تنبجس عن مراكز فردية ، وتحقق وحدتها وتركيبها . ومن جهة اخرى ، ليس من شأن المضمون في هذه المطولات ان يعطينا فكرة كلية تامة ، ناجزة مكتملة بحد ذاتها ، اذ ان ما يفتقر اليه تحديدا هو الواقع الانساني بحصر المعنى ، هذا الواقع الذي هو وحده المؤهل لتزويد السلطان الذي تمارسه القوى الالهية بأساس عيني ومكين حقا . على الشعر الملحمي اذن ، كيما يصل الى شكله المكتمل ، ان يسد الثغرات التي نوهنا بها في ما تقدم .

---

٨ ـ زفس : كبير الآلهة عند الاغريق ، ابن كرونوس وريا ، رب الصاعقة ، خلع كرونوس عن عرشه وجعل مقامه في جبل الاولمب . اشهر معابده في اليونان دودونا . اسماه الرومان جوبيتر . ـم ـ

جـ ـ الملحمة بحصر المعنى

انه يتوصل الى ذلك في مضمار سنطلق عليه اسم **الملحمة** بحصر المعنى . صحيح ان النبرة في الانواع التي تكلمنا عنها أعلاه والتي جرت العادة على اغفالها كانت نبرة ملحمية ، لكن المضمون لم يكن قد غدا بعد شعريا بتمامه. فالمبادىء الاخلاقية والاطروحات الفلسفية تطال مواضيع غاية في العمومية ، على حين ان ما هو شعري حقا هو الروحي العيني في شكل فردي ، والملحمة ، حين تروي ما حدث وما هو حاصل ، يكون موضوعها عملا ينطوي ، بحكم جميع الظروف التي تصاحبه والشروط التي ينجز فيها ، على تشعبات كثيرة يتصل من خلالها بالعالم الكامل لأمة من الامم ولعصر من العصور . اذن فمجمل تصور امة من الامم للعالم وللحياة هو الذي يحدد ، متلبسا المظهر الموضوعي لأحداث واقعية، مضمون الملحمي بحصر المعنى وشكله . ويدخل في عداد هذه الكلية ، من جهة اولى ، الوعي الديني لكل اعماق الروح الانساني، ومن الجهة الثانية الحياة العينية ، الحياة السياسية والمنزلية ، وصولا الى الحاجات التي تشتمل عليها الحياة الخارجية والى الوسائل القمينة بتلبيتها . والشعر الملحمي يحيي ذلك كله بربطه ربطا وثيقا بالافراد ، لان العام والجوهري لا وجود لهما بالنسبة الى الشعر الا في حالة حضور حي في الروح . والمفروض في عالم متصور في مظهره هذا ، الكلي والفردي في آن معا ، ان تتوالى احداثه ، عند تحقيقه ، بلا تعجل ، او بالاحرى بلا تعجل مسرحي للوصول الى هدف والى نتائج ، بحيث يتاح لنا ان نتأمل بهدوء ما يجري في كل لحظة وآن على مرأى منا وان نتفحص على مهل كل لوحة وكل تفصيل من تفاصيل المجموع وأن نستمتع به بلا تحفظ . وهكذا يتلقى كل مسار التمثيل ، في موضوعيته الواقعية ، شكل تتابع خارجي يكمن مبرره وحده مع ذلك في

الطبيعة الصميمة للموضوع المختار ، من غير ان يكون هناك داع الاشارة الصريحة الى هذا المبرر وهذا الحد . اما غزارة التفاصيل واستقلالها النسبيان ـ تلك التفاصيل التي هي سمة مميزة للكثير من القصائد الملحمية والتي تبدو على هذا النحو وكأنها تنقص من تلاحمها ـ فلا يجوز ان نعدهما عيبا بحجة ان القصيدة الملحمية يفترض فيها ان تكون قابلة للانشاد بتسلسل متصل صارم : انما المفروض فيها ، مثلها مثل كل عمل فني ، ان تؤلف كلا عضويا تتلاحق وقائعه في هدوء موضوعي ، كيما تتمكن من اثارة الاهتمام بكل تفصيل من تفاصيلها وبكل لوحة من لوحات الواقع الحي التي تتألف منها .

وانما بصفتها كلية اصلية تؤلف القصيدة الملحمية **ديوان** شعب من الشعوب او **كتابه** او **سِفره** المقدس ، وكل امة كبيرة وذات شأن تمتلك كتبا من هذا النوع هي بلا جدال الاولى بين سائر ما تمتلكه من كتب تعبر فيها عن روحها الاصلية . وعلى هذا ، فان هذه الروائع هي الاساس الحقيقي الذي ينهض عليه وجدان شعب من الشعوب ، وقد لا يخلو الامر من فائدة فيما لو جمعت مجموعة بكاملها من هذه الأسفار . اذ ان مجموعة كهذه من الملاحم ، بشرط الا تكون نتاجا مصطنعا لعصور لاحقة ، لتقوم مقام معرض للارواح القومية . على ان الاسفار المقدسة ليس لها كلها بالضرورة شكل الملاحم الشعري ، كما ان الشعوب التي قدمت في شكل اعمال ملحمية ما كانت تعده العنصر الاقدس في ديانتها وحياتها الدنيوية لا تمتلك جميعها اسفارا ذات اساس ديني نظير الكتاب المقدس . فالعهد القديم ، على سبيل المثال ، يتضمن الكثير من الاساطير والقصص الواقعية ، وكذلك مقطوعات شعرية مضافة اضافة ، ولكن دون ان يؤلف مجموعها عملا فنيا . كذلك فان عهدنا الجديد والقرآن يكتفيان بالالحاح على المصدر الديني الذي منه يمتح كل التاريخ اللاحق للشعوب . وبالمقابل ، فان الاغريق الذين يمتلكون

في اشعار هوميروس (٩) كتابا مقدسا شعريا ، كانوا يفتقـــرون افتقارا تاما الى كتب مقدسة تضـــارع كتب الهندوس والفرس المقدسة. وحيثما نقع على ملاحم بدائية، يتعين علينا ان نميز بجلاء بين الكتب ذات الطابع الشعري وبين نتاج الفن الكلاسيكي الذي يعود أصله الى زمن لاحق والذي يعبر عن تصور شعب مـــن الشعوب ، لا في كليته كما في الملاحم ، وانما على نحو مجرد ومن بعض جوانبه ، لا كلها . وهكذا فان الشعر التمثيلي عند الهندوس او مآسي سوفوكليس (١٠) لا تشتمل على لوحة شاملة شمـــول **الرامايانا** (١١) **والمهابهاراتا** (١٢) او **الالياذة والاوذيسة** .

---

٩ ـ هوميروس : شاعر ملحمي اغريقي احيط وجوده بالاساطير ابتداء من القرن الـسادس ق٠م ، وتعزى اليه **الالياذة و الاوذيسة** . قال عنه هيرودوتس انه اغريقي من آسيا الوسطى وقد عاش في اواسط القرن التاسع ق٠م. ويصوره المأثور شيخا ضريرا طاعنا في الـسن يجول من مدينة الى مدينة منشدا أشعاره. كانت أشعاره تلقى في الاعياد وتلقن للاطفال ، وكان لها تأثير عميق على الفلاسفة والكتاب . وقد صيغت فرضيات شتى ابتداء من القرن السابع عشر بصدد وجوده ونسبة آثاره اليه . ولكن المكانة التي تشغلها ملحمتاه في الثقافة الاوروبيـــة الكلاسيكية لا تضاهيها سوى المكانة التي تشغلها مسرحيات سوفوكليس . ـم ـ

١٠ ـ سوفوكليس : اعظم الشعراء التراجيديين الاغريق (نحو ٤٩٦ ـ ٤٠٦ ق٠م) ، لم يصلنا من آثاره الا سبع مسرحيات (**انتيغونا، الكترا ، التراخينيات، اوديب ملكا ، اجاكسيوس ، فيلوكتيتس ، اوديب في كولونا**) . قلص دور الجوقة وأدخل ممثلا ثالثا في الصراع المسرحي ، وبنى هذا الصراع على اساس نفسي. ـ م ـ

١١ ـ الرامايانا : مجموعة من الملاحم الهندوسية المقدسة ، تم وضعها بين القرن الخامس ق٠م والقرن الخامس عشر ب٠م ، ويدور موضوعها حول حياة راما ، ملك ايودهيا ، الذي فيه تجسد الاله فشنو . ـم ـ

١٢ ـ المهابهاراتا : ملحمة سنسكريتية من اكثر من ٢٠٠ الف بيت مـــن الشعر ، تروي قصة حروب كورافا ، ومآثر كرشنا وارجونا . ـم ـ

ان كان الوعي الساذج لشعب من الشعوب يعبر عن نفسه للمرة الاولى في القصيدة الملحمية Epos بحصر المعنى ، فان الملحمة الحقيقية تنتمي بصورة اساسية الى تلك الحقبة الوسيطة التي يشرع فيها الشعب ، وقد خرج لتوه من خدَره واحس بيقظة روحه ، بخلق عالم خاص به ويشعر فيه بالرضا عن نفسه ، وكل ما يغدو في زمن لاحق عقيدة دينية ثابتة وشريعة اخلاقية يمثل طرائق في التفكير لها حياتها الخاصة ، المستقلة والمنفصلة عن الفرد ، وتكون الارادة والعاطفة لا تزالان تشكلان فيهما ، من جانبهما ، كلا غير منقسم .

وحين ينفصل الانا الفردي عن الكل الجوهري للأمة وحالاتها وطرائقها في التفكير واعمالها ومصائرها ، وحين يتم في الانسان نفسه الانفصال بين الارادة والعاطفة ، يخلي الشعر الملحمي مكانه للشعر الغنائي من جهة اولى ، وللشعر التمثيلي من الجهة الثانية. ويحدث ذلك في حقب متقدمة من حياة شعب من الشعوب ، في زمن تكف فيه التعيينات العامة ، التي يفترض فيها ان توجه الافعال الانسانية ، عن ان تكون جزءا من الكلية التي تشكلها الحياة العاطفية والعقلية ، لتتلبس طابعا نثريا ، طابع نظام متجسد في مؤسسات سياسية ، ومحكوم بقواعد خلقية وقانونية ثابتة تفرض على الانسان التزامات وواجبات لا مناص له من الايفاء بها تحت ضغط ضرورة خارجية ، غير محايثة على الاطلاق . وازاء واقع جاهز كهذا ينقل الانسان ذاته الى عالم من صنع نفسه ، يعبر فيه عن حدوسه وعواطفه وافكاره ، الى عالم يبحث فيه ، لا عن دوافع للعمل ، بل عن ادراك لأناه الداخلي الخاص ، عن لقاء منفرد بأناه الاكثر حميمية في تعبيره **الغنائي** ؛ على ان الهوى او العاطفة يغدو ، من جهة اخرى ، هو الشيء الرئيسي الذي يهيمن على كل شيء ويسعى الى توكيد ذاته على نحو مستقل وفعال ، منكرا على

الظروف والوقائع والاحداث الخارجية الحق في الاستقلال الحمي . هذا التوكيد والتوطيد للشخصيات الفردية يولد ميلا الى النشدان الفعال لاهداف فردية ويفضي على هذا النحو الى ولادة الشعر التمثيلي . اما الملحمة ، بالمقابل ، فلا تعرف بعد ، كما اسلفنا القول ، الانفصال بين الشعور والعمل ، بين الغايات الداخلية المنشودة بتماسك منطق وبين الحوادث الطارئة والاحداث الخارجية ؛ ومن ثم فانها تحقق وحدة لا تتمشى ، في لاانقسامها البدائي ، الا مع الحقب السحيقة القدم من الحياة القومية والاطوار الاكثر بدائية من الشعر .

على انه لا يجوز ان نستخلص مما تقدم قوله ان الشعب يملك منذ حقبته البطولية بما هي كذلك ، الحقبة التي هي مهد ملحمته، فن تصوير ذاته في صورة شعرية ؛ ذلك ان الامة التي تمتلك الموهبة الشعرية شيء ، والشعر باعتباره تمثيلا واعيا وتصويرا فنيا لمواضيع شعرية شيء آخر . ان الفن لا يرى النور الا في طور لاحق ، بعد ان يكون الروح والحياة قد قطعا أشواطا في مناخ شعري . فهوميروس والاشعار التي تحمل اسمه متأخرون بعدة قرون عن حرب طروادة التي تعتبر حقيقة واقعة بقدر ما ان هوميروس شخص تاريخي في نظري . كذلك فان اوسيان (١٣) ، على فرض ان القصائد التي تعزى اليه من نظمه حقا ، يتغنى بماض بطولي يوقظ مجده الزائل الحاجة الى تذكر والى اعادة تمثيل

---

١٣ ـ اوسيان : شاعر بطولي اسكتلندي أسطوري من القرن الثالث عشر، ابن فنغال ، ملك مورفن . وقد نشر باسمه مكفرسون في سنة ١٧٦٠ ديوانا شعريا يطفح بالكآبة المفخمة . بيد ان هذه الاشعار لم تكن في حقيقتها الا محاكاة بقدر كبير من التصرف لنص اصلي مكتوب باللغة الارسية . ـم ـ

شعريين .

على انه بالرغم من هذا الانفصال فلا مناص من ان يقوم بين الشاعر وموضوعه رباط وثيق . فعلى الشاعر ان يحيا بجماع نفسه في الظروف والشروط التي يصفها ، وان يشاطر العصر الذي يتغنى به معتقداته وطريقته في التفكير ، والا يدخل على عرض موضوعه ، الذي يؤلف الاساس الواقعي لقصيدته ، سوى الوعي الشعري وفن التقديم . فان انفصمت الصلة بين عقيدة الشاعر وحياته وتمثلاته الواقعية والراهنة ، من جهة أولى ، وبين الاحداث الملحمية التي يصفها ، من الجهة الثانية ، تفككت قصيدته بالضرورة وفقدت لحمتها . ذلك ان المضمون او العالم الملحمي الذي يراد وصفه ، من جهة ، وعالم وعي الشاعر وتمثلاته ، المستقل عن هذا المضمون ، من جهة ثانية ، هما من طبيعة روحية وكلاهما مبني على مبدأ يسبغ عليه صفات خاصة . فان افترق الروح الذي يحرك الفنان عن الروح الذي يدين له الواقع القومي ، في شكله الايجابي الفعال ، بوجوده ، نجم عن ذلك انفصال غير مؤات ومشوش . وبالفعل ، يستحضر الشاعر امامنا من جهة اولى مشاهد من حالة عالم زال وتلاشى ، ويقدم لنا من الجهة الثانية اشكالا وطرائق في التفكير وفي النظر الى الاشياء التي هي اشياء حاضر مغاير تماما ، مما يجعل الافكار والتمثلات المستوحاة من المعتقدات القديمة تبدو ، على ضوء تفكير اكثر تقدما ، باردة ، خرافية ، باطلة ، زينة خاوية لمجموعة من آلات شعرية لا روح فيها ولا حياة .

وهذا يقودنا الى الكلام عن الموقف الذي يفترض بالشاعر ، بوصفه ذاتا ، ان يقفه من الشعر الملحمي بحصر المعنى .

على الرغم من ان القصيدة الملحمية يفترض فيها ان تكون من طبيعة عينية ، تعبيرا عن عالم مبني على اسباب محايثة ومتحقق

بفضل ضرورة محايثة ، عن عالم لا يزال الشاعر يشعر انه قريب منه بطريقته في النظر الى الاشياء ، وأحيانا الى حد التماهي معه، فان الاثر الفني الذي يمثل هذا العالم يظل على كل حال نتاجا حرا للفرد . وبهذا الصدد نستطيع ان نعيد الى الاذهان مرة اخرى الحقيقة الكبيرة التي أفصح عنها هيرودوتس ، وهي ان هوميروس وهزيودس هما اللذان وهبا الاغريق آلهتهم . هذه الحرية والجراة في الخلق التي يعزوها هيرودوتس الى ذينك الشاعرين الملحميين تدل منذ ذلك الحين على انه ان كان يفترض ان تكون للملاحم اصول تضرب جذورها في الماضي البعيد لشعب من الشعوب ، فليس يفترض فيها ان تصور الحالة الاقدم عهدا لهذا الشعب . فكل شعب ، او كل شعب على وجه التقريب ، كان له في بداياته الاولى ثقافة اجنبية ، عبادة دينية خارجية المنشأ اضطر قسرا الى الاخذ بها ؛ ذلك ان عبودية الروح والاعتقاد بالاباطيل والهمجية تكمن على وجه التحديد في ان العالم الخارجي الذي ينحني الشعب امامه ، بدلا من ان يكون من خلق الوعي القومي والفردي لهذا الشعب ، يفرض عليه فرضا من الخارج . وعلى هذا النحو لا بد، بكل تأكيد ، ان يكون الهندوس قد أجروا على افكارهم الدينية وغير الدينية اكثر من انقلاب شامل واحد ، كما ان الاغريق قد اضطروا الى اخضاع ما تلقوه من مصر وفريجيا (١٤) وآسيا الصغرى لتحويلات عميقة (سبق لنا الكلام عنها) ؛ كذلك واجه الرومان عناصر اغريقية ، وواجه الهمج في حقبة الغزوات عناصر رومانية ومسيحية ، الخ . وانما متى ما افلح الشاعر ، بملء

---

١٤ ـ فريجيا : منطقة في شمال غرب آسيا الصغرى اشتهرت بعبادة قيبليا ، إلهة الخصب . وقد اقام الفريجيون فيها في القرن السابع ق.م ، ثم اخضعهم على التوالي الليديون والفرس والمقدونيون والرومان . ـم ـ

الحرية الروحية ، في هز هذا النير وخلعه ، وفي الوثوق بذاته ، وفي طرد كل ما هو كدر ومشوش في وعيه ، يبدأ عصر الملحمة بحصر المعنى ؛ اذ ان هناك ، من جهة اخرى ، عصورا تهيمن عليها عبادة باتت مجردة ، عقائد جامدة ، مبادىء سياسية واخلاقية ثابتة تستبعد كل تآلف عيني مع الواقع . وبالمقابل يتقدم الشاعر الملحمي ، الحقيقي ، بملء الحرية ، رغم استقلال خلقه وابداعه ، في عالمه الذي كل شيء فيه مألوف له : سواء القوى العامة والاهواء والغايات التي تعتمل في نفوس الافراد ، او سائر المظاهر الخارجية . هكذا تكلم هوميروس ، على سبيل المثال ، عن عالمه بألفة ، وحيثما شعر الآخرون بمثل هذه الالفة شعرنا بها نحن ايضا ، اذ اننا نعاين هنا وجها لوجه الحقيقة ، الروح الذي يحيي عالمها ويقيم فيه ، ومما يزيد شعورنا بالارتياح رؤيتنا الشاعر يتماهى بكليته مع هذا العالم . ان عالما كهذا يمكن ان يوجد في طور غير متقدم من التكوين والتطور ، لكن هذا لا يحول بينه وبين ان يكون غنيا بالشعر والجمال ، مما يتيح لنا ان نفهم ونتعرف كل ما من شأنه ان يرضي متطلباتنا العليا ، الانسانية حقا ؛ في عواطف الابطال وافعالهم وطريقة تفكيرهم ، هؤلاء الابطال الذين تمثل لنا وجوههم ، بكل التفاصيل التي ينطوي عليها وصفهم ، مصدر فرح واغتباط بالنظر الى الحياة الطافحة التي تدب في عروقهم .

غير انه يتعين على الشاعر بصفته ذاتا ان يتوارى امام ابداعاته، بله ان يتلاشى ، حفاظا على موضوعية العمل في مجمله . فما ينبغي ان يكون ظاهرا هو النتاج ، وليس الشاعر ؛ وهذا مع العلم بأن ما تفصح عنه القصيدة عائد اليه ، ومن نتاج حدسه الذي وضع فيه نفسه كلها وروحه كله . غير ان ما صنعه لا يجوز ان يفرض نفسه على نحو سافر اكثر مما ينبغي . ففي الالياذة مثلا

نرى كالشاس (١٥) تارة ونسطور (١٦) طورا يتناولان الاحداث بالتأويل ، بيد ان هذه التأويل هي تأويل الشاعر عينه ؛ وحتى ما يدور في نفوس الابطال يبين عنه موضوعيا عن طريق تدخل الآلهة ، وعلى سبيل المثال تدخل اثينا (١٧) من اجل تهدئة غضب آخيل (١٨) . فالشاعر هو الذي تخيل هذا التدخل ، لكن بما ان هدف الشعر الملحمي ان يصور ، لا ذاتية الشاعر ، بل وقائع واحداثا عينية ، فعلى أناه ان يبقى مستترا بقدر ما يكون غائصا في العالم الذي تتوالى أحداثه على مرأى منا . ومن هذا المنظور يقتضي الاسلوب الملحمي الكبير ان يزكي العمل نفسه بنفسه من غير ان يحتج باسم مؤلفه .

ومع ذلك لا يمكن للقصيدة الملحمية ، باعتبارها اثرا فنيا حقيقيا ، الا ان تكون من صنع فرد واحد . فهي وان عبرت عن روح شعب بأسره ، ليست من صنع هذا الشعب بجماعه ، وانما من صنع بعض افراده فقط . صحيح ان روح العصر والامة هو الذي يشكل علتها الموجبة والفاعلة ، غير ان هذا الروح لا يولد عملا فعليا الا متى ما اعتقلته العبقرية الفردية لشاعر يعي هذا

---

١٥ ـ كالشاس : عراف اغريقي رافق اغاممنون في حصار طروادة ، وامره بتضحية ابنته افيجينيا ، ونصحه ببناء حصان طروادة . ـم ـ

١٦ ـ نسطور : ملك بيلوس الخرافي ، كان الاكبر سنا بين الامراء الاغريق الذين حاصروا طروادة . ـم ـ

١٧ ـ اثينا : إلهة الفكر والفنون والعلوم والصناعة عند الاغريق ، ابنة زفس ، شفيعة مدينة اثينا . وهي عند الرومان منيرفا . ـم ـ

١٨ ـ آخيل : اشهر الابطال الهوميريين ، قتل في حرب طروادة هكتور الذي كان قد قتل صديقه باتروكلس ، الا انه اصيب اصابة قاتلة في عرقوبه بسهم مسمم رماه به باريس . واسطورته مروية في الالياذة التي ليس موضوعها حرب طروادة ، بل غضب آخيل الذي كاد يتسبب في هلاك الجيش الاغريقي. ـم ـ

الروح ومضمونه معا باعتبارهما جزءا من حدسه الخاص ويظهرهما في اثر فني . ان الاثر الذي يُصمم بنغمة معينة يغدو ، حالما يتحقق ، شيئا معطى ، ويتيح للآخرين امكانية تبني النغمة عينها او نغمة مماثلة ، كما يتضح ذلك حتى في ايامنا حيث ينظم الناظمون مئات ومئات من القصائد يحاكون فيها قصائد غوته . غير ان كثرة من المقطوعات التي تغنى بنغمة واحدة لا تؤلف بعد اثرا كاملا ، منبثقا عن روح واحد . وهذه نقطة بالغة الاهمية وتنطبق بوجه الخصوص على الاناشيد الهوميرية وعلى النيبلونجن (١٩) ، على اعتبار انه من المتعذر ان يعزى الى هذه الاخيرة ، بيقين تاريخي ، مؤلف بعينه ، وانه ثمة راي شائع بصدد **الالياذة والاوذيسة** يقول ان هوميروس ، بوصفه المؤلف الاوحد لهذه القصائد ، لم يوجد قط ، وانما جرى تأليف اجزائها المختلفة من قبل شعراء مختلفين قبل ان تجمع لاحقا لتشكل تينك الملحمتين الكبيرتين كما نعرفهما . وحيال رأي كهذا بوسعنا ان نتساءل عما اذا كانت كل واحدة من هاتين القصيدتين تؤلف مجموعا ملحميا عضويا ، ام انهما ، بحسب ما يميل بعضهم الى الاعتقاد ، لا بداية لهما ولا نهاية ، وانه كان من الممكن الاستمرار بهما على هذا المنوال الى ما لا نهاية . ومهما يكن من امر فان القصائد الهوميرية لا تتسم بذلك التلاحم المركّز الذي تتسم به الآثار التمثيلية ، وانما رباطها ادنى الى الرخاوة ، مما اوجب ان يبدو كل جزء من اجزائها ، وهو يبدو فعلا ، مستقلا عن سائر الاجزاء ، وهذا ما جعلها عرضة

---

١٩ ـ اغنية النيبلونجن : ملحمة جرمانية كتبت نحو سنة ١٢٠٠ ، وتروي قصة مآثر سيغفريد ، سيد كنز النيبلونجن ، ليساعد غونتر على الفوز بيد برونهيلدا ، وقصة زواجه من كريمهيلدا ، شقيقة غونتر ، وموته على يد الخائن هاغن ، وانتقام كريمهيلدا له . ـم ـ

لضروب شتى من التدليس والتحوير ؛ لكنها تؤلف ، رغم ذلك ، كلية عضوية حقا ، ومن ثم فانها لا يمكن ان تكون الا من تأليف شاعر واحد . اما الراي الذي يزعم ان القصائد الهوميرية تعوزها الوحدة وانها نتيجة تجميع عدد من الرابسودات (٢٠) التي تجمع بينها نغمة واحدة فهو راي همجي ومعادٍ للفن . ولو كان المؤدى الاوحد لهذا الراي ان المؤلف ، بوصفه ذاتا ، قد وارى نفسه خلف عمله، لكان في ذلك اعظم ثناء يمكن ان يوجه الى شاعر ملحمي. ولو كان ثناء حقا لما كان له من مؤدى سوى ان هذه الاعمال الشعرية لا ترشح بأي شعور او بأي تمثل ذاتي . وذلك هو بالفعل شأن القصائد الهوميرية . اذ ليس يمثل فيها سوى الموضوعية العينية ، رؤية العالم الخاصة بشعب معين . ولكن حتى القصائد الشعبية تحتاج الى فم ليعبر بالصوت والكلام عن الداخلية التي لها مضمون قومي ؛ فكم بالاحرى العمل الفني المتسق الذي يحتاج الى روح واحد ينتمي الى فرد واحد .

- ٢ -

التعيينات الخاصة للشعر الملحمي بحصر المعنى

في معرض كلامنا عن الطابع **العام** للشعر الملحمي ، لم ننظر حتى الان الا في انواعه الناقصة التي ، وان يكن لها نبرة ملحمية، لا تؤلف بعد ملاحم كاملة ، بمعنى انها لا تصف حالة قائمة قومية ولا

---

٢٠ ـ الرابسودة : مقطع او نشيد من الملاحم الهوميرية ينشده الرابسود، اي الشاعر المحترف الجوال . ـم ـ

حدثا عينيا في خضم هذه الحالة . وبعبارة اخرى ، لا تصف ما يشكل المضمون المطابق للملحمة الكاملة التي اشرت توا الى سماتها الرئيسية وشروطها الاساسية .

بعد هذه الملاحظات التمهيدية ، علينا ان نعكف على البحث في الشروط الخاصة التي لا بد ان تتوفر في العمل الفني الملحمي بحكم طبيعته بالذات . لكن هنا نصطدم بصعوبة تتمثل في انه يكاد يكون من المستحيل معالجة هذا الموضوع بصورة عامة ، مما يضطرنا الى اللجوء حالا الى المنهج التاريخي والى النظر في الآثار الملحمية لكل شعب على حدة ، وهذا ما يضيق ، بالنظر الى الفوارق القائمة بين الشعوب والعصور المدروسة ، فسحة الامل في الوصول الى نتائج اجمالية . غير اننا نستطيع تذليل هذه العقبة باختيارنا ، بين جملة الاسفار الملحمية الكثيرة التعداد ، السفر الذي يبرز بأقصى الجلاء السمات الرئيسية لما نعده ملحمة بملء معنى الكلمة . والقصائد الهوميرية تحديدا هي التي من شأنها ان تزودنا بأوفر المعطيات حول هذا الموضوع . وعلى هذا فسوف نتفحصها لنتبين ما الحالة العامة التي ينبغي ان يكون عليها العالم لتتاح الامكانية لتمثيل مطابق لحدث ملحمي . وسوف نتفحص بعد ذلك طبيعة هذا الحدث ونوعه ؛ وسوف نلقي اخيرا نظرة على الشكل الذي يلتقي تحت جناحه الحدث وحالة العالم وينصهران معا في كل ملحمي.

أ ـ الحالة العامة للعالم الملحمي

رأينا من البداية ان ما يتألف منه مضمون اثر من الآثار الملحمية ليس عملا منفردا وجزافيا ، ولا حدثا عارضا واعتباطيا ، وانما عمل تربطه تشعباته بكلية عصره وبكلية الحياة القومية ؛ اي

عمل لا يمكن تصوره الا فارقا في خضم عالم موسع ، ومشتملا بالتالي على وصف كل الواقع الذي اليه ينتمي . اما فيما يتصل بالشكل الشعري لهذا المضمار العام ، فبوسعي ان اكتفي بصدده ببضع ملاحظات مقتضبة ، بعد ما أسلفت بيان اهم جوانبه في معرض كلامي عن الحالة العامة للعالم في صلاتها بالعمل المثالي (٢١) .

اذا شئنا ان نحدد تحديدا جيدا سمات الحالة العامة للعالم وللحياة التي تقوم للشعر الملحمي مقام الخلفية والركيزة ، فسنقول ان العالم والحياة يكونان موجودين سلفا بالنسبة الى الفرد وجودا واقعيا وعينيا ، بينما يكون الفرد لا يزال مرتبطا بهما ارتباطا وثيقا بروابط بدائية وحية . وبالفعل، لو كان الابطال ، المحتلون اماكنهم في القمة ، هم وحدهم الذين يفترض بهم ان يؤسسوا حالة عامة، لتلبس تعيين ما هو موجود او ما هو مدعو للوجود طابعا اكثر ذاتية من الطابع الموائم للقصيدة الملحمية L'Epos ، دون ان يقدر على الوصول الى واقع موضوعي حقا .

ان شروط الحياة الخلقية والروابط الأسرية وتضامن الشعب، بوصفه امة ، في الحرب والسلم لا بد ان تتوفر سلفا ، بل لا بد ان تكون قد بلغت درجة معينة من التطور ، لكن دون ان تتلبس بعد شكل تعاليم وواجبات وقوانين ذات طابع عام ، ومجردة من كل خصوصية ذاتية حية ، ولها القوة لتفرض نفسها على الافراد، حتى ضد مشيئتهم . بل على العكس من ذلك ، فحس الحق والعدل ، والاخلاق والاعراف ، والنفس ، والطباع هي التي ينبغي ان تكون في اصل كل شيء وان تكون بمثابة ركيزة الحياة الاسرية والاجتماعية والسياسية ، قبل ان تتلبس شكل واقع

---

٢١ ـ انظر **فكرة الجمال** ، الجزء الاول ، ص ١٣٠ وما بعدها .

ـ م ـ

نثري، قابل لان يتعارض مع طريقة الافراد في التفكير والاحساس. فدولة متصلبة البنيان ، لها قوانينها الناجزة في ادق تفاصيلها ، وعدالتها الماثلة في كل مكان، وادارتها الحسنة التنظيم، ووزاراتها ومستشارياتها وشرطتها ، الخ ، لا يمكن ان تقدم سوى مواضيع لا تتفق بحال مع الشعر الملحمي . صحيح ان شروط الاخلاقية الموضوعية يجب ان تكون مرادة ومتحققة ، ولكن عن طريق الافراد الفاعلين انفسهم ومن خلال شخصيتهم ، وليس بصورة عامة وفي شكل يدعي ان له في ذاته مبرره . هكذا نلتقي في الشعر الملحمي لا الوحدة الجوهرية بين الحياة والنشاط الموضوعيين فحسب ، بل كذلك الحرية في تظاهرات هذه الحياة وهذا النشاط ، وهي حرية من شأنها ان تجعلهما يبدوان وكأنهما انبجاس لمشيئة الافراد الذاتية .

ان ما قلناه ينطبق على علاقات الانسان بالطبيعة التي منها يقبس وسائل تلبية حاجاته ، وكذلك طريقة تلبيتها . وبهذا الصدد لا استطيع الا ان احيلكم الى ما اسلفت قوله اعلاه ، بمزيد من التفاصيل ، بصدد تعيين المثال .

ان ما من شيء مما يحتاجه الانسان لحياته الخارجية ، من بيت وحقل ، وخيمة وفراش ، وسيف ورمح ، ومركب ليمخر به البحر ، وعجلة لتقوده الى ساحة الحرب، وحيوانات تذبح وتطهى، ومأكل ومشرب ، ان ما من شيء من هذا كله يجوز ان يكون قد غدا بالنسبة اليه وسيلة ميتة ، بل ينبغي ان يستشعر هذا كله على انه جزء حي من ذاته ؛ وبحكم هذا الرباط الوثيق الذي يربط جميع هذه الاشياء وجميع هذه الافعال بالفرد البشري لا بد ان تحمل هذه الاشياء وهذه الافعال مسحة انسانية ، كما لو انها جزء من النفس الفردية . وعلى هذا فان صناعتنا الراهنة ، بآلاتها ومصانعها والمنتجات التي تخرج منها ، وكذلك كل طريقتنا في تلبية حاجاتنا الحيوية ، لن تكون اكثر مواءمة من تنظيم الدولة

الحديثة لتقديم خلفية للشعر الملحمي ، بالمعنى الاصلي للكلمة. وبالنظر الى ان ملكة الفهم ، بعمومياتها وما تمارسه من هيمنة ؛ لا تكون قد افلحت بعد في التغلغل الى تصور العالم بحصر المعنى، فليس يجوز للانسان ، في الطور الذي يشغلنا هنا ، ان يظهر بعد وقد حطم الروابط الحية التي تربطه بالطبيعة وفصم صلاته ، الودية تارة وغير الودية طورا ، بالمجتمع .

ان حالة العالم هذه هي التي سبق لي وصفها بأنها بطولية بالتعارض مع الحالة الرعوية . واننا لنجد لها تصويرا لا يعادل غناه سوى جماله الشعري في قصائد هوميروس . فالحياة المنزلية والعامة لا تصور لنا في هذه القصائد لا في مظهر واقع همجي ، ولا في شكل نثري لحياة اسرية وسياسية متينة التنظيم، بل تصور شاغلة لذلك الوسط الساذج في شاعريته الذي حددناه اعلاه . غير ان ما يهيمن على الكل ، من هذا المنظور ، هو الفردية الحرة لجميع الابطال الذين يمثلون في هذه القصائد . فالالياذة، مثلا ، تقدم اغاممنون على انه ملك الملوك فعلا ، بينما يخضع سائر الامراء لسلطانه ، لكن هذه السيادة غير مفصح عنها بعلاقات جافة قائمة على الامر والطاعة كتلك التي تقوم بين السيد وخدمه . بل على العكس من ذلك ، فأغاممنون ملزم بمراعاة اشياء كثيرة وبسلوك مسالك التروي ، لان الامراء الآخرين ليسوا مجرد ضباط ، بل لهم من الاستقلال مثل ما له ؛ فهم قد اجتمعوا حوله بملء حريتهم ، او انساقوا مع الحملة بوسائل لا تمت الى الاكراه بصلة ؛ ومن ثم فهو مضطر الى اخذ مشورتهم ، فان لم يتفقوا معه فعلوا ما فعل آخيل : تنحوا عن ساحة المعارك . هذه المساهمة الحرة والمقاطعة الطوعية ، اللتان بهما تعبر الفردية عن استقلالها ، هما ما يخلع على هذه العلاقات مظهرها الشعري . ويطالعنا الوضع نفسه في الاشعار الاوسيانية،

وكذلك في العلاقات التي تجمع بين **السيد** (٢٢) وبين الامراء الذين يعمل في خدمتهم هذا البطل الشاعري من ابطال الفروسية الرومانسية القومية . وحرية العلاقات هذه نلفاها ايضا غير مثلمة بعد لدى اريوستو (٢٣) وتاسو (٢٤) ، وابطال الاول يغلون غلوا شديدا في استقلالهم حتى ليزجون بأنفسهم في مغامرات خاصة. ويكون موقف الشعب بدوره من قادته كموقف الامراء من اغاممنون . فهو يتبع هؤلاء القادة بطوع ارادته ، اذ لا وجود بعد لقانون يمارس اكراها ما على الشعب والاساس الذي تقوم عليه الطاعة هو حس الشرف والاحترام والخجل امام الاقوى ، والحرص على عدم اجباره على ركوب مركب العنف ، والاعجاب الذي توحي به شخصية البطل ، الخ . وعلى هذا المنوال ايضا يسود النظام في داخل البيت ، وهو نظام تضمن استتبابه الاعراف والعادات ، لا عبودية خدمية . وكل شيء يبدو وكأنه قام واستقر دفعة واحدة ، على نحو مباشر ، وبلا تدرج وانتقال . ومن ذلك ما يرويه هوميروس في معرض كلامه عن معركة جرت بين الاغريق والطرواديين من انه ان يكن الاوائل فقدوا عددا كبيرا من المحاربين الاشاوس ، فان خسائرهم اقل حجما مع ذلك من

---

٢٢ ـ السيد كمبيادور : فارس اسباني (١٠٤٣ ـ ١٠٩٩) ، اشتهر في حربه ضد المغاربة ، واتخذه عدد كبير من المؤلفات الادبية بطلا لها ، ومنها مسرحية **السيد** لكورناي . ـ م ـ

٢٣ ـ لودوفيغو اريوستو : شاعر ايطالي (١٤٧٤ ـ ١٥٣٣) ، مؤلف ملحمة **رولان ثائرا** التي تعكس كل غنى عصر النهضة والقه . ـ م ـ

٢٤ ـ توركاتو تاسو : شاعر ايطالي (١٥٤٤ـ١٥٩٥)، مؤلف **القدس المحررة**، وهي ملحمة تجمع بين المشاهد البطولية والغرامية ، عاش حياته يعذبه هذا الاضطهاد ، ومات شبه مجنون . ـ م ـ

خسائر الطروادين ، وذلك لانهم يعرفون دوما كيف ينجدون رفاقهم ويبعدون عنهم الاخطار الماحقة . وبعبارة اخرى ، انهم يتبادلون العون والتآزر . ولو بحثنا عن الفارق الذي يقوم في يومنا هذا بين جيش حسن التدريب والتنظيم وبين جيش غير متحضر ، فلن نعتم ان نلاحظ ان ما يميز الاول هو تلاحمه ، وحس التضامن الذي يدب في افراده ، ووعي كل واحد منهم انه لا قيمة له الا بمقدار ما يتضامن مع سائر رفاقه . اما الهمج فكل شأنهم ان يشكلوا جماعات فوضوية لا يمكن لاحد فيها ان يعتمد على غيره . غير ان ما هو عندنا نتيجة انضباط عسكري صارم وشاق وطول تدريب ومراس وحصيلة تنظيم مكين يتجلى لدى هوميروس نابعا من الاعراف والعادات التي تشكلت من تلقاء نفسها والتي هي محايثة للافراد بصفتهم أفرادا .

الى هذا الاساس نفسه يرتكز ما نجده لدى هوميروس من أوصاف كثيرة للاشياء والاوضاع الخارجية . فلئن لم يتوقف عند مناظر الطبيعة التي تحلو الاطالة في وصفها في رواياتنا ، فانه يعكف بالمقابل على وصف مدقق لعصا ، او صولجان او سرير، او اسلحة او ملابس ، او حتى الركائز والمفصّلات التي تحمل الباب . وقد نجد في اثر من الآثار الحديثة أوصافا من هذا النوع مغرقة في خارجيتها وغير ذات شأن ، ولكن بالنظر الى حضارتنا فاننا ندلل على فرط تحسس ازاء كثرة الاشياء والتعابير والمواضيع ، وهذا دون ان نتكلم عن التسلسل المراتبي الذي اعتمدناه لتصنيف الاشياء والملابس والادوات ، الخ ، تبعا لدرجة تمايزها المزعوم . وفضلا عن ذلك ، ينطوي انتاج وسائل تلبية حاجاتنا وإعدادها في ايامنا هذه على تنوع عظيم من الانشطة اليدوية والميكانيكية ، مما يجعل جميع المظاهر الخصوصية لهذا التشعب الواسع تبدو لنا وكأنها شيء ثانوي تماما ، لا يستاهل منا انتباها ولا يستحق ان نضيع وقتا في تعدادها . لكن نظرا

الى ان حياة الابطال تنطوي على بساطة في الاشياء والاختراعات اكثر بدائية بما لا يضاهى ، فمباح للشعر ان يتأنى في وصفها . وناهيك عن ذلك ، فان الاشياء كلها لا تزال متعادلة في مرتبتها وليس لها من قيمة بالنسبة الى الانسان الا لان الحياة التي يعيشها ليس من شأنها بعد ان تصرفه عن هذه الاشياء وان تحبسه في دائرة عقلية خالصة ، وإلا لان مهارته وغناه واهتماماته العملية لا تزال تغدق عليه بعض الشرف والرفعة . فذبح الابقار وتقطيعها واعدادها وتعتيق الخمر ، الخ ، جميع هذه المشاغل لا تعد مما لا يليق بالابطال ، في حين ان وليمة العشاء عندنا يفترض بها ، كيلا تكون عادية باهتة ، لا ان تحوي كل ما طاب ورهف من المآكل فحسب ، بل ان تصحبها ايضا خطب مفخمة . والاوصاف التفصيلية التي يحيط هوميروس بها مواضيعه تلك لا يجوز ان تعد مجرد تمثيل شعري لمواضيع هي في حقيقتها نثرية ، بل ينبغي ان نرى فيها تصويرا لهذه الاشياء كما هي موجودة في اذهان الرجال وفي اطار مواقف محددة ؛ والامر بالمثل عندنا حينما يسترسل الفلاحون ، مثلا ، في الكلام المفصل عن اشياء خارجية ، او حينما يطنب الفرسان في حديثهم متى ما وصل بهم الى الاصطبلات والجزمات والخيل والمهاميز ، الخ ، وكلها تفاصيل لو صدرت عن انسان يحيا حياة فكرية متقدمة بقدر او بآخر لبدت بحق مسطحة وغثة .

ان هذا العالم لا يجوز ان يضم فقط العمومية **المحدودة** للحدث **الخاص** الذي يحدث في المضمار الذي تقدم وصفه ، بل ينبغي ان يتوسع ليغدو **كلية** الرؤية القومية للعالم . واسطع الامثلة على ذلك تقدمه لنا **الاوذيسة** التي لا تدخلنا الى الحياة البيتية للامراء الاغريق وخدمهم ورعاياهم فحسب ، بل تصف ايضا بمزيد من التفصيل تصورات شعوب غريبة ، ومخاطر البحر ، ومقام من رحل ، الخ . لكن حتى في **الالياذة** ، حيث يتجه العمل ، نظرا الى طبيعة الموضوع ، الى الانحصار في حلبة أضيق وحيث لا تترك

قصص المعارك الا حيزا زهيدا لوصف المشاهد الآمنة الوادعة ، يتكلم هوميروس بفن لا يضاهى ، في معرض حديثه عن مجن آخيل ، عن كل مجرى الارض والحياة الانسانية والاعراس والاجراءات القضائية والزراعة وقطعان الماشية ، الخ ، وهذا دون ان يبدو هذا الوصف مضافا اضافة وعادم الاهمية . بالمقابل فان العالم في القصائد المنسوبة الى اوسيان ، يبدو في جملته محدودا اكثر من اللزوم وموضحا أقل مما ينبغي ، مما يسبغ عليها طابعا غنائيا بالاحرى ، تماما كما ان ملائكة دانتي وشياطينه، بدل ان يشكلوا عالما في ذاته يؤثر فينا مباشرة ، لا دور لهم غير ان يجازوا البشر ثوابا او عقابا . على اننا في قصائد **النيبولنجن** ، بوجه خاص ، نلحظ غياب مضمار واقعي ومكين ، وهذا ما يجعل للقصة ، من هذا المنظور ، نبرة مضادة على نحو صريح وسافر لنبرة الرابسودة . وليس مرد ذلك الى عدم اشتمال القصة على قدر كاف من التفاصيل ، ولكن هذه التفاصيل مروية فيها بمثل الكيفية التي يروي بها صانع مبتدىء ما تناهى الى علمه سماعا، دون ان يتردد في ادخال تحويرات عليه من ابتكار خياله . فنحن لا نعاين الوقائع والاحداث المروية لنا ، بل نلاحظ فقط عجز المنشد وجهوده الشاقة . وفي الكتاب الملحمي يتجلى هذا الضعف المستكره بمزيد من الوضوح بعد ، وما امكن تجاوزه في خاتمة المطاف الا من قبل النظامين المحترفين (٢٥) الذين كانوا صناعا

---

٢٥ ــ النظامون المحترفون : جماعة من المنشدين احترفوا صناعة الشعر فيما بين القرن الرابع عشر والقرن السادس عشر في المانيا ، وعلى الاخص في نورمبرغ ، واسسوا لانفسهم نقابة او أخوية بالاحرى ، وكان شعرهم دينيا اكثر منه شعبيا . وأشهرهم اطلاقا هانز ساخس (١٤٩٤ ــ ١٥٧٦) الذي جعله فاغنر بطل ملهاته الموسيقية **شعراء نورمبرغ المحترفون** (١٨٦٨) .

ميادين بملء معنى الكلمة .

ونظرا الى ان مهمة الشعر الملحمي ، بوصفه فنا ، ان يضعنا قبالة عالم واضح محدد ، بكل خصوصياته ، وبالتالي قبالة عالم له فرديته الخاصة ، فان هذا العالم لا يمكن ان يكون الا عالـــم شعب معين .

لهذا تعطينا الملاحم الاصيلة حقا صورة عن الروح القومي ، كما يتظاهر في اخلاقية الحياة الاسرية ، وفي الحرب والسلم ، وفي الحوائج والفنون والعادات والاهتمامـــات ، وبالاختصار ، لوحة كاملة عن الطور الذي وصل اليه الوعي وعن نوعيته . وأن نهتم بالقصائد الملحمية ، وأن نتفحصها بتدقيق ، وأن نقـــوم بتوبلها ؛ فليس لذلك سوى معنى واحد وهو ان نهتم بالروح القومي الشعب الذي ولدت بين ظهرانيه هذه القصيدة او تلك ، وذلك كيما نجعله منظورا ان جاز القول وقابلا الادراك عن طريق تظاهراته العينية . بل يسعنا القول ان جملة القصائد الملحمية تؤلف التاريخ الكوني ، بأجمل ما فيه واكثره نبضا بالحياة واعظمه حرية . وليس ثمة من مصدر كقصائد هوميروس يزودنا بالمعلومات بمثل تلك الصورة الحية والبسيطة عن التاريخ الاغريقي ، او على الاقل عن الوضع الذي كان عليه الشعب الاغريقي في مبتدأ وجوده وعن الموارد والطاقات التي كانت متاحة له لمواجهة ضروب الصراع التي لم يكن امامه مناص من ان يخوض غمارها فـــي مجرى تاريخه بالمعنى الحق للكلمة .

والحال ان ثمة نوعين من الواقع القومي . فهناك اولا العالم **الوضعي** المؤلف من عادات متفاوتة في خصوصيتها وموقوفة على الشعب او ذاك ؛ في حقبة معينة ؛ على شعب يعيش في ظـــل شروط جغرافية ومناخية معينة ، في بلاد تعبرها أنهار بعينهـــا وتنهض فيها جبال بعينها وغابات بعينها ، ويسودها مناخ طبيعي معين . وهناك ثانيا **جوهر** الوعي القومي الذي يجد تعبيره فـــي الاسرة والدين والحياة القومية ، الخ .

ان القصيدة الملحمية ، كيما تكون ، كما أسلفنا القول ، الكتاب المقدس لشعب من الشعوب ، سفره الحقيقي الذي له قيمة دائمة ، لن تطمع باثارة اهتمامنا بالجانب الوضعي من الواقع الماضي الا بقدر ما يرتبط هذا الجانب بروابط داخلية بما يشكل جوهر الوجود القومي ، وإلا لبدا لنا كل ما يتصل بهذا الجانب الوضعي عارضا ولتركنا على لامبالاتنا . وعلى هذا فان الصفة القومية ، مثلا ، لا يمكن تصورها خارج نطاق شروط جغرافية موائمة ؛ لكن اذا لم تكن هذه الشروط هي التي تخلع على شعب بعينه طابعه النوعي ، فان المحيط الطبيعي الارحب والاوسع مدى يمكن له ، بتنائيه ، ان يمارس جذبا كبيرا على الخيال ، بشرط الا يعكر في شيء النوعية القومية والا يكون متناقضا معها . فالحضور المباشر للجبال والانهار المألوفة ترتبط به ذكريات الشباب الحسية ، غير انه ان لم يقم رابط عميق ، صلة حميمة بكل طريقة تصور الاشياء والتفكير بها ، فان المواضيع التي اليها ترجع هذه الذكريات تغدو اشياء خارجية بقدر او بآخر . وفضلا عن ذلك ، فان المحيط الطبيعي الاجنبي هو الذي يمارس ، في بعض الظروف ، وكما على سبيل المثال في الحملات الحربية التي يضطر فيها المرء الى الابتعاد عن الاماكن والمناظر المألوفة (وذلك هو شأن ابطال **الالياذة**) ، سحرا لا يقاوم بسهولة .

بيد ان الشعر يفقد قيمته المعمِّرة حين تطرأ على وعي الشعب وحياته الروحية مع مر الاجيال تحولات بالغة العمق تنقطع معها الصلة بين نقطة انطلاقه وبين ماضيه الاحدث عهدا ، وهذا ما وقع، ضمن نطاق انواع شعرية اخرى ، لكلوبستوك ، مثلا ، حين اراد ان يعيد بناء عبادة قومية للآلهة ، فوضع على مسرح الاحداث هرمان وثوسنلدا . وبوسعنا ان نقول الشيء عينه عن قصائد النيبولنجن . فالبورغنديون ، وانتقام كريمهيلدا ، واعمال سيغفريد الباهرة ، وكل حياة شعب قيد الانطفاء ، الخ ، الخ ،

هذا كله انبنت كل صلة له بحياتنا المنزلية والمدنية والقانونية ، وبمؤسساتنا ودساتيرنا . وقصة المسيح ، واورشليم وبيت لحم، والقانون الروماني ، بله حرب طروادة ، لها بالنسبة الينا مـــن الراهنية اكثر مما للاحداث التي تتكلم عنها قصائد النيبولنجـــن والتي هي بالنســبة الى الوعي أشبه بماضٍ ، بتاريخ كنسته الريح. ومن يشاء ان يصنع من اثر كهذا شيئا قوميا ، بل سفرا من أسفار الشعب ، فانما يصدر عن فكرة مسطحة وركيكة الى اقصى حد. والحق ان هذه الفكرة لم تكن ، في زمن الاستيقاظ من حماسة فتوية ، سوى علامة على شيخوخة عصر ارتد ، مع دنو ساعـــة الموت ، الى ايام طفولته فطلب سلوانا ومعاضدة من اشياء ميتة وزعم انه يثير بها اهتمام الآخرين ، كما لو انها ذات طابع راهن.

انما كي يكون الشعر الملحمي القومي قمينا باثارة اهتمـــام شعوب اخرى وعصور اخرى ايضا ، فلا بد ان يكون العالم الذي يصوره لا مجرد عالم قومية خصوصية ، بل عالما تعبر فيه الكلية الانسانية عن نفسها وتجد انعكاسها في هذا الشعب الخاص وفي ابطاله وفي مآثر هؤلاء الابطال . على هذا النحو فان قصائـــــد هوميروس ، بموضوعاتها الالهية والاخلاقية ، بعظمة شخصياتها والحياة في مجملها ، بالواقع العيني الذي يعرف الشاعر كيف يـــقفه على اكبر الاشياء وعلى أصغرها معا ، هي وستبقى بالنسبة الينا ذات طابع راهن لا يزول ولا يفنى . وثمة ، من هذا المنظور، فروق كبيرة بين شعب وآخر . فمما لا جدال فيه ، على سبيل المثال ، ان **الراماياتا** تشكل التعبير الاكثر حيوية عن الـــروح القومي الهندوسي ، وعلى الاخص من وجهة النظر الدينية ، غير ان طابع الشعب الهندوسي هو ، بالاجمال ، من طبيعة خاصة الى درجة يعجز معها ما هو انساني صرف حقا عن تحطيم حاجز هذه الخصوصية . وغير هذه الحال حال العالم المسيحي الذي استطاع، من البداية ، ان يمارس فن الاوصاف الملحمية ، مستوحيا بوجه

خاص مشاهد الحياة الرعوية التي يشتمل عليها **العهد القديم** ، والذي استطاب بلذة متجددة باستمرار تلك الاحداث المصورة فيه ببروز عيني . هكذا يروي لنا غوته ، في معرض كلامه عن طفولته، انه «على الرغم من حياته المشتتة ودراسته المتقطعة ، لم يكن هناك غير هذه النقطة **الوحيدة** التي استطاع ان يركز عليها فكره وعواطفه ليسلم نفسه لتأثيرها الهادىء المفيد» ، وحتى بعد ان تقدم به العمر قليلا ، على حد ما يقول «كنا نرجع على الدوام ، بعد طوافنا بالشرق ، الى تلك الكتابات باعتبارها ينابيع منعشة، وان مشوبة بشيء من الترنيق في هذا الموضع او ذاك ، ومحتجبة تحت التراب في الكثير من الاحيان ، ولكنها ابدا تعاود انبجاسها صافية باردة» .

اخيرا ، ان مادة الشعر الحقيقية لا تتألف من الحالة العامة لشعب بعينه ، في العمومية الثابتة لفرديته ، بل ينبغي ان تشكل هذه الحالة العامة القاعدة التي على اساسها تجري الاحداث ذات الصلة بجميع مظاهر الواقع القومي والدامجة لها ان صح التعبير. والاحداث المشار اليها لا يجوز ان تكون محض حوادث خارجية طارئة ، بل ينبغي ان تنبثق من الارادة التي تنشد هدفا روحيا وجوهريا . ولكن حتى لا يكون هناك انقطاع بين الحالة العامة للأمة وبين الافعال الفردية ، ينبغي ان يكون الحدث المشار اليه ضاربا جذوره في التربة عينها التي عليها نما . وهذا يعني بكل بساطة ان العالم الملحمي ، وكذلك الموصوف ، يجب ان يوضع في وضع خاص عيني الى درجة يتأتى معها للاهداف المعينة التي يتوجب على الشاعر الملحمي ان يروي لنا تحقيقها ان تنبع منه بصورة طبيعية ولازمة . والحال اننا كنا أوضحنا ، في معرض كلامنا آنفا عن العمل المثالي بوجه عام ، ان هذا يفترض شروطا ومواقف تتمخض عن منازعات ، عن اعمال مجحفة ، وعن ردود افعال على هذه الاعمال . اذن فالموقف المحدد الذي تتظاهر فيه الحالة الملحمية للعالم الذي تدور فيه حياة شعب من الشعوب ينبغي ان

يكون مولدا من تلقاء ذاته للمنازعات . وبما ان الشعر الملحمي يتعدى ، بنتيجة ذلك ، على مضمار الشعر التمثيلي ، فمن اللازم البحث في أوجه اختلاف المنازعات الملحمية عن المنازعات التمثيلية .

من الممكن القول ، بصفة عامة ، ان الموقف الذي يوائم الشعر الملحمي اكثر المواءمة هو ذاك الذي تحدده منازعات حالة الحرب . ذلك ان الامة تتحرك بأسرها عند اندلاع الحرب ؛ ومما يحفزها على المبادرة والعمل انها تدافع في هذه الحال عن ذاتها وتحامي عن كليتها . على ان هذه القاعدة ان صلحت لاغلب الملاحم، تبدو وكأنها لا تنطبق على **اوذيسة** هوميروس ، ولا على العديد من القصائد التي تعالج موضوعات مقدسة . غير ان النزاع الذي تروي لنا **الاوذيسة** تقلباته ترجع اصوله هو الآخر الى حرب طروادة ، وكل ما له صلة بالموقف الذي كان سائدا في بيت ايثاكا (٢٦) ، وكذلك برحلة عودة اوليس (٢٧) ، هو عقبى مباشرة لحرب طروادة . بل ان الامر في حقيقته امتداد لهذه الحرب ، على اعتبار ان العديدين من القادة الرئيسيين كانوا مكرهين على استرجاع اوطانهم مرة ثانية بعد ما طرأ عليها من تحولات عميقة في اثناء غيابهم عنها الذي دام عشرا من السنين.

---

٢٦ ـ ايثاكا : احدى الجزر الايونية ، وفيها كانت مملكة اوليس .
ـ م ـ

٢٧ ـ اوليس، وباليونانية اوذيوس: بطل اغريقي وملك ايثاكا الخرافي، وزوج بينيلوبه ، ومن الصانعين الرئيسيين لحصار طروادة حيث تميز بفطنته وحيله ، اذ انه هو الذي اقترح خدعة الحصان الخشبي . وعودته الى وطنه هي موضوع **الاوذيسة** ، اذ شاءت له الاقدار ان يضل من شاطىء الى شاطىء ، فما وصل الى مملكته الا بعد عشر سنوات ليجد ان كثرة من الامراء جهروا بطمعهم في عرشه وزوجته فقتلهم جميعا . ـم ـ

وبين القصائد الملحمية ذات الطابع الديني تشغل **الملهاة الالهية** لدانتي مكانة الصدارة . لكن النزاع الرئيسي ، هنا ايضا ، هو ذاك الذي يؤلب العنصر الابليسي على الله ، والذي ينشب بين من يعملون بعكس مشيئة الله ومن يعملون وفق هذه المشيئة ، فيكون مآل هذا النزاع الدينونة او التطهر او التطويب : الجحيم والمطهر والفردوس . وفي **المسيحياذة** يمكن ان نعد الحرب المعلنة على ابن الله هي مركز القصيدة . غير ان الوصف الاكثر نبضا بالحياة والاكثر مطابقة للنوع الملحمي هو وصف حرب فعلية ، كما في **الرامايانا** وفي **الالياذة** ، وكذلك في قصائد اوسيان وتاسو واريوستو وكاموئنس (٢٨) . وبالفعل ، ان الشجاعة هي موضوع الاهتمام الرئيسي في الحرب ، والشجاعة حالة نفسية يترتب عليها نشاط لا يصلح لا للتعبير الغنائي ولا للعمل التمثيلي . ذلك ان ما يلعب الدور الرئيسي في الشعر التمثيلي هو القوة او الضعف الروحي ، الداخلي ؛ الحماسة المبررة او المدانة اخلاقيا، بينما يعود هذا الدور في الشعر الملحمي الى الجانب **الطبيعي** للشخصية . لهذا تحتل الشجاعة في المشاريع الحربية القومية مكانة الصدارة ، وذلك لان الشجاعة ليست صفة خلقية ، ولا نتيجة للارادة الواعية بل تتصل بالجانب الطبيعي من الانسان وتنشد ، بالتوافق التام مع الجانب الروحي ، اهدافا عملية تصلح للوصف الملحمي اكثر مما تصلح للتعبير عنها بواسطة الاحاسيس والتأملات الغنائية . وكما الشجاعة في الحرب ، كذلك المآثر وما تتمخض عنه . فالافعال الارادية والحوادث الطارئة الخارجية

---

٢٨ ـ لويس دي كاموئنس : كبير شعراء البرتغال (١٥٢٤ ـ ١٥٨٠) ، مؤلف **اللوسياذة** (١٥٧٢) التي يروي فيها مغامرات فاسكو دي غاما ، خالعا عليها حلة ميثولوجية رائعة . ـم ـ

تتعادل او تكاد في الكفة . اما في المسرح ، على العكس ، فلا مكان للاحداث البسيطة ، مع ما يصحبها من عقبات وعوائق خارجية محضة ، لان الخارجي ، بدل ان يكون له حق في الاستقلال ، يفترض فيه ان ينجم عن الاهداف التي ينشدها الفرد وعن نياته الصميمة ، بحيث اذا ما طرات الحوادث وبدا وكأنها هي التي تعين المآل ، بقيت تستمد علتها ومبررها من شخصية الفرد الصميمة ، ومن طبيعة الاهداف التي ينشدها ، ومن المنازعات التي تنشأ عن هذا النشدان ، وصولا الى حلها الضروري .

بفضل هذه الحالات الحربية المتخذة اساسا للعمل الملحمي يتوفر للشعر الملحمي تنوع عظيم من الموضوعات ؛ وبالفعل ، يستطيع واحدنا ان يتصور عددا كبيرا من الافعال والاحداث التي تلعب فيها الشجاعة الدور الرئيسي ، وهذا دون ان يتقلص اكثر مما ينبغي دور الظروف والطوارىء الخارجية الصرف . وعلى الرغم من ذلك ، لا يملك الشعر الملحمي ان يتملص من بعض التقييدات . فلا حروب ملحمية حقا الا تلك التي تخوض غمارها شعوب غريبة ضد بعضها بعضا ؛ أما الصراعات السلالية ، والحروب الداخلية ، الاهلية ، والانتفاضات البورجوازية فهي اصلح للتمثيل المسرحي . ولقد كان ارسطو (٢٩) أوصى المؤلفين

---

٢٩ ـ ارسطو : فيلسوف اغريقي (٣٨٤ ـ ٣٢٢ ق.م) ، اعظم مفكري العصور القديمة . تتلمذ على افلاطون ، وتأرجح بين المثالية والمادية ، وكان مؤدب الاسكندر الاكبر ، راى في الطبيعة مجهودا عظيما تبذله المادة للارتقاء الى مستوى الفكر ؛ وله مؤلفات كثيرة في المنطق والسياسة والتاريخ الطبيعي ، أسس المنطق الصوري ؛ وله كتاب في علم الجمال يعرف باسم **فن الشعر** ، وقد وضع فيه نظرية المحاكاة . ـم ـ

التمثيليين (**فن الشعر** ، الفصل الرابـع عشر) ان يختـــاروا موضوعات مضمونها صراع الاخوة ضد الاخوة . وذلك هو موضوع حرب **السبعة ضد طيبة** (٣٠) . فابن طيبة نفسه هو الذي حاصر المدينة ، وعدوه الذي يدافع عنها انما هو اخوه الشقيق . والعداوة هنا ليست عداوة عادية ، كتلك التي تنشب بين افراد لهم مصالح متعارضة ، وانما هي عداوة ترتكز الى الفردية الخصوصيـة للاخوين المتصارعين . فالوئام والوفاق ، اللذان كان يفترض ان تنهض على اساسهما علاقاتهما الجوهرية ، رنقهما وفصم عراهما المزاجان الفرديان وتبريرهما المزعوم . وانمـا في تمثيليـات شكسبير (٣١) التاريخية بوجه خاص نلفى عددا كبيرا من الامثلة من هذا النوع : فعلى حين ان الوفاق والوئام بين افراد معينين هما الحالة الوحيدة التي كان يمكن ان تكون مبررة ، نرى هؤلاء

---

٣٠ ـ **السبعة ضد طيبة** : واحدة من اشهر مسرحيات اسخيلوس ، وقد استوحى موضوعها من حرب القادة السبعة ، وهي حرب خرافيـة دارت بين اتيوكلس ، ملك طيبة ، وشقيقه بولينيسيس وستة آخرين من القادة . وقد اقتتل الاخوان في معركة مشهودة . وبعد عشر سنوات استولى ابناء القـادة السبعة على طيبة . وممن استلهم هذه الحرب ايضا يوريبيدس في **الفينيقيات** وراسين في **الاخوة الاعداء** . ـم ـ

٣١ ـ وليم شكسبير : شاعر مسرحي انكليزي (١٥٦٤ ـ ١٦١٦) ومن اعظم وجوه الادب العالمي . توزعت مسرحياته بين الانواع التاريخي والهزلي والمأساوي، ويمكن تقسيمها الى ثلاث مراحل : مرحلة الشباب (١٥١٠ ـ ١٦٠٠) وقد اتسمت بحماسته الاليزابيتية (**هنري الرابـع** ، **ريشارد الثالث** ، **ترويـض النمرة** ، **روميو وجولييت** ، **حلم ليلة صيف** ، **تاجر البندقية** ، **ليلة الملوك**) . ومرحلة الخيبة السياسية والاسي القاتمة (**هاملت** ، **عطيل** ، **مكبث** ، **الملك لير**، **انطونيوس وكليوباترا** . **وكوريولان**) ، واخيرا ، وابتداء من سنة ١٦٠٨ مرحلة هدوء وتأمل (**العاصفة** ، **هنري الثامن**) . ـم ـ

الافراد ينصاعون لأهواء تعميهم ، وتنسيهم كل ما هو موجـود خارج نطاق ذواتهم ، وتستثير منازعات وحروبا . وتمثيلا على عمل ملحمي من هذا القبيل سأذكر **فرسالوس** للوقينوس (٣٢) . فمهما تكن عظيمة القضايا التي تتصارع في هذه القصيدة ، فان الخصوم تجمعهم صلة قربى وثيقة ، وجذورهم ضاربة في تراب وطن واحد ، مما يقضي على صراعهم ، بدل ان يكون حربا بين كليات قومية ، بأن ينحط الى محض صراع حزبي يحطم وحـدة الشعب الجوهرية ، ويراكم الاخطاء الذاتية ، وبدل ان يوضح ويبسّط الظروف الخارجية يزيدها تشابكا وتشويشا عما كانت عليه . وبوسعنا ان نقول القول عينه عن **الهنرياذة** لفولتير (٣٣) .

اما العداوة بين أمم غريبة واحدتها عن الاخرى فهي ، علـى العكس ، واقعة جوهرية . فكل شعب يؤالف كلية مختلفة عن كلية الشعوب الاخرى ، بله معارضة في كثير من الاحيان كليات الشعوب الاخرى . فان تألبت هذه الشعوب بعضها على بعض ، لا ينقطع بنتيجة ذلك اي رباط اخلاقي ، ولا يلحق اذى بأي شيء له قيمة في ذاته ، ولا يتفكك اي بنيان جماعي ضروري ؛ بل على النقيض من ذلك : فالصراع هنا صراع من اجل صيانة كلية كل شعب من كل مـاس والحفاظ على حقه في الوجود . وهذه العداوات هي

---

٣٢ ـ لوقينوس : شاعر لاتيني (٣٩ ـ ٦٥) ، تورط فـي مؤامرة سياسية ومات منتحرا ، مؤلف ملحمة **فرسالوس** ، وهي مدينة يونانية قهر قيصر فيها بومبيوس سنة ٤٨ ق.م. ـم ـ

٣٣ ـ فرانسوا ماري آرويه المعروف بفولتير : كاتب فرنسي وفيلسوف ومن قادة حركة التنوير الفرنسية (١٦٩٤ ـ ١٧٧٨) ، اشتهر ايضا كشاعر ومؤلـف مسرحي ، وبالاضافة الى ملحمته **الهنرياذة** ، له مآس ومنها **زائير** ، **موت قيصر** ، **محمد** . ـ م ـ

الاصلح لتقديم موضوعات للشعر الملحمي .

على ان هذا لا يعني ان كل حرب عادية بين امتين متعاديتين تمثل ، لهذا السبب بالذات ، واقعة ملحمية . بل لا بد ايضا ان تتم الحرب باسم مطالب ذي طابع كلي وتاريخي ، يتسلح به شعب في مواجهته شعبا آخر . فعندئذ فقط تغدو الحرب مشروعا من مستوى عال ، لا شيء فيه ذاتي ، ولا تمليه ارادة استعباد واسترقاق ، بل يؤكد ذاته واقعا مطلقا ، مبنيا على ضرورة عليا، وان يكن من الممكن ان يشعل فتيل الحرب لذريعة خارجية ، لرغبة ظاهرة في الثأر والانتقام . واننا لنلفى موقفا من هذا القبيل في **الرامايانا** ، وانما على الاخص في **الالياذة** التي تصور لنا الاغريق وهم يسيرون في حملة ضد الآسيويين ليخوضوا ضدهم غمار صراعات خرافية اولى كان مآلها بمثابة منعطف حاسم في تاريخ اليونان . وعلى هذا المنوال نفسه يقاتل **السيد** المغاربة ؛ ويقاتل المسيحيون لدى تاسو واريوستو المسلمين ، كما يقاتل البرتغاليون لدى كاموئنس ضد الهندوس . وفي جميع الملاحم الكبرى نرى شعوبا تنتصب في وجه شعوب اخرى تختلف عنها اخلاقا وديانة ولغة ، داخليا وخارجيا ، ولا يساورنا اطمئنان الا متى راينا المبدأ الاعلى ، الذي له تبريره في التاريخ الكوني ، ينتصر على المبدأ الادنى فيتداعى هذا الاخير منهارا تحت ضربات شجاعة لا تبقي شيئا ولا تذر من المغلوبين . فان شئنا ، الى جانب هذه الملاحم التي اورثتنا اياها العصور الغابرة والتي تتغنى بانتصار الغرب على الشرق ، وحس الاعتدال الاوروبي ، والجمال الفردي ، والعقل العارف حدوده ، على الفخفخة الآسيوية ، على عظمة الوحدة الرعوية التي لم تحقق بعد حالة مثلى من التنظيم او التي لا تزال روابطها رخوة للغاية وقابلة في كل آن وحين للانقطاع ـ نقول : ان شئنا ، الى جانب ملاحم العصور الغابرة هذه ، ان نكوّن فكرة عما يمكن ان تكونه ملاحم المستقبل ، فما علينا الا ان نذهب بالفكر الى احتمال انتصار العقلانية الاميركية ،

الحية والشمولية ، على الشعوب الاوروبية التي تغالي مغـالاة لامتناهية بهوى قياس كل شيء وبهوى التخصص . وبالفعل ، ان كل شعب في اوروبا محدود اليوم بسائر الشعوب الاخرى ولا يسمه بمفرده ان يشرع بأي حرب ضد شعوب اوروبية اخرى ؛ ومن شاء ان يهرب من السجن الاوروبي فلن يكون امامه غير الاتجاه صوب اميركا .

ب ـ العمل الملحمي الفردي

في هذا المضمار الذي تدور فيه رحى المنازعات بين امم بأسرها يتم الحدث الملحمي الذي يتوجب علينا ان نبحث في تعييناته . وللوصول الى ذلك سننهج النهج التالي .

سنبين اولا ان هدف العمل الملحمي ملزم بأن يكون صاحيا ومتعينا **من الزاوية الفردية** ، وان كان مرتبطا في الوقت نفسه بأساس عام .

لكن بالنظر الى ان الاعمال لا يمكن ان تصدر الا عن أفراد ، فسيتعين علينا ثانيا ان نتفحص الطبيعة العامة **للشخصيات الملحمية** .

وبالنظر الى ان الحدث الملحمي لا يقدم لنا الموضوعية في تظاهرها الخارجي فحسب ، لكن ايضا مع دلالة شيء جوهري وضروري ، فسيكون لزاما علينا ، ثالثا واخيرا ، ان نتحرى عن الشكل الذي تتجلى به جوهرية الصيرورة هذه ، في جزء منها كنتيجة لضرورة باطنة مستترة ، وفي جزئها الآخر كنتيجة لتدخل سافر من قبل إلهية وقوى حية .

اسلفنا القول ان ما يؤلف خلفية العالم الملحمي هو مشروع قومي يمكن ان تفصح فيه عن نفسها كلية الروح القومي ، وهو لا

يزال في النضارة الاولى لطوره البطولي . لكن على هذا الاساس العام ينبغي ان ترتفع غاية خاصة يمكن ان يكون لتحقيقها ، بالنظر الى ارتباطها بأوثق الاواصر بمجمل الواقع ، اثر حاسم على الطابع القومي ، وعلى المعتقدات القومية والنشاط القومي .

ان الغاية المفردة على هذا النحو والتي تجر خلفها كل ما عداها تتلبس في القصيدة الملحمية ، كما بتنا نعرف ، سيماء حدث من الاحداث ، وهذا ما يجبرنا على ان نتفحص باديء ذي بدء الشكل الذي به يصير العمل والارادة حدثا . فالعمل والحدث ينبعان كلاهما من داخلية الروح التي لا يشق مضمونها طريقه الى التعبير النظري فحسب ، من خلال العواطف والتأملات والافكار ، بل يتلقى ايضا تعبيرا عمليا . ويتجلى هذا التحقيق في مظهرين : اولا ، الهدف المرام والمنشود الذي يفترض بالفرد ان يعرف طبيعته العامة وان يريد نتائجه ، متحملا سلفا تبعتها ؛ وثانيا ، الواقع الخارجي ، الوسط الروحي والطبيعي الذي هو الوسط الوحيد الذي يقتدر فيه الانسان على العمل والذي تكون عناصره مواتية له تارة فيتمكن من بلوغ غاياته بنجاح ، وغير مواتية طورا ، فيتعين عليه في هذه الحال ، ان كان لا يريد التسليم بالامر الواقع ، ان يخوض غمار الصراع والكفاح ضدها ، بكل ما اوتيت فرديته من طاقة ، وصولا الى النصر الكامل . وحين يتصور عالم الارادة في هذين المظهرين المتلاحمين ، على اعتبار ان الحالتين كلتيهما تعدان مبررتين ، تغدو الداخلية الاعمق والابعد غورا للحال صيرورة تحول الاعمال الى سلسلة من الاحداث ، وعندئذ تغدو الارادة الباطنة ، بمقاصدها ونياتها ، وبدوافعها الذاتية واهوائها ومبادئها وغاياتها ، شيئا ثانويا . ففي **العمل** يرتد كل شيء الى الخُلق الصميم ، الى الواجب ، الى الاقتناع ، الى النيات . اما في **الاحداث** ، فان الجانب الخارجي ينعم ، هو الآخر ، بحق لا مراء فيه ، على اعتبار انه يمثل الواقع الموضوعي الذي يسبغ ، من جهة اولى ، شكله على المجموع ،

ويؤلف من الجهة الثانية واحدا من عناصر المضمون التكوينية الرئيسية . هذا تحديدا ما كان يذهب اليه فكري حين ذكرت في ما تقدم ان دور الشعر الملحمي ان يمثل **صيرورة** عمل من الاعمال ، اي ليس الجانب الخارجي من تحقيق غاية ما ، بل كذلك الظروف الخارجية والشروط الطبيعية وسواها من الشروط التي ما كان للعمل ان يتم خارج نطاقها .

اما فيما يتعلق بطبيعة الهدف **الخاص** الذي تروي لنا القصيدة الملحمية تحقيقه في شكل احداث ، فان كل ما تقدم بنا قوله ينجم عنه ان هذا الهدف لا يجوز ان يكون **مجردا** في اي جانب من جوانبه ، بل لا بد ان يكون له على العكس وضوح **عيني** تماما ، وهذا دون ان يكون من نتاج العسف المحض على اعتبار انه يتحقق وسط حياة جماعية ، قومية ، جوهرية . فالدولة بما هي كذلك ، مثلا ، او الوطن ، او تاريخ دولة من الدول او بلد من البلدان ، تناظر في مدلولها شيئا عاما ، وهذا الشيء ، بالنظر الى عموميته بالذات ، ليس له وجود فردي ذاتي ، وبعبارة اخرى ، ليس وثيق الصلة بفرد حي معين . على هذا النحو يمكن عرض تاريخ دولة وتطور حياتها السياسية وبنيانها ومصائرها التاريخية في شكل احداث ، ولكن اذا لم تتجل جميع هذه الوقائع باعتبارها نتيجة لافعال عينية وغايات حميمة واهواء وآلام وجهود صادرة عن ابطال معينين ، تخلع فرديتهم شكلها ومضمونها على الواقع المعني بأسره ، ظهرت الاحداث وكأنها جريان آلي ، صارم ، متصلب لتاريخ شعب او امبراطورية ، الخ . وفي شروط كهذه لن يعدو التاريخ الكوني ان يكون من نتاج عمل الروح الاكثر سموا ، وقد يكون في المستطاع عند الاقتضاء اعطاء شكل ملحمي مطلق لهذا الفعل الكوني المتحقق في ساحة القتال حيث يجاهد الروح البشري للارتقاء الى مستوى الروح الكلي ، وللخروج من دياميس وعيه الذي لا يزال خامدا ليبلغ المنطقة المنارة بنور التاريخ الكوني؛

غير ان هذا الموضوع ، بالنظر الى طابعه الكلي بالذات ، لن يصلح للاستخدام من قبل الفن الذي يتطلب موضوعات اكثر تفردا . وبالفعل، انما سيفتقر اليه عمل ملحمي من هذا النوع خلفية وحالة عالم محددتان ، اي بعبارة اخرى اشارات متفاوتة في وضوحها الى مكان العمل والى العادات والاخلاق والاعراف ، الخ . ولن يكون له من اساس في هذه الحال الا الروح الكلي الذي لا مجال لادراكه في شكل خصوصي والذي ساحته الارض قاطبة . وناهيك عن ذلك ، فان الغاية الوحيدة التي يمكن لأثر ملحمي كهذا ان يظهر تحقيقها للعيان هي غاية الروح الكلي التي لا يمكن لغير الفكر ان يعقلها ويتبينها بحسب مدلولها الحقيقي . وان شاء احدهم مع ذلك ان يقدم الروح الكلي في شكل شعري ، فلا مفر من ان يفعل ذلك على نحو يتبدى معه هذا الروح عاملا من تلقاء نفسه وبملء الاستقلال ، وهي الوسيلة الوحيدة لتأمين معنى **الكل** وتلاحمه . وهذا شيء لن يكون مستطاعا من الناحية الشعرية الا اذا تظاهر الصانع الداخلي للتاريخ الكوني ، الفكرة الابدية والمطلقة التي تتحقق في الانسانية ، في صورة فرد قائد ، فاعل ، محقق ، او في صورة ضرورة فاعلة من وراء ستار . لكن لامحدودية الموضوع ستفجر بالضرورة في الحالة الاولى وعاء الفرد الفني ، ذا السعة المحدودة قسرا ، او لن يكون ثمة مهرب ، لتفادي هذا المحذور ، من اللجوء الى التأملات المرموزية الباردة حول مصير النوع البشري وتربيته ، وحول اهداف البشرية ، وحول الكمال الخلقي ، وحول الغايات المعزوة الى التاريخ الكوني . اما في الحالة الثانية ، فان الارواح القومية المختلفة هي التي يفترض فيها ان تمثل على انها ارواح الابطال ، مثلما يفترض ان يتصور التاريخ والتطور المتدرج على انه نتيجة لمنازعات هؤلاء الابطال ولصراعاتهم . وكيما يتبدى لنا روح الامة ، من المنظور الشعري، كما هو في الواقع ، فلا بد ان يعرض الاثر امام انظارنا وجوها تاريخية حقا وفي نشاطيتها الواقعية . لكن لن تمثل امامنا في

هذه الحال سوى مجموعة من وجوه فردية خاصة ، تظهر وتختفي واحدها في اعقاب الآخر ، على نحو خارجي صرف ، دون ان يربطها بعضها ببعض ، من حيث هي أفراد ، اي رابط داخلي ، اذ ليس الروح الكلي القائد هو ما يمكن في هذه الحال ، وباعتباره موجودا ـ في ـ ذاته ومصيرا داخليين ، ان يوضع في القمة بوصفه فردا فاعلا . وحتى لو وجد من يرغب في ان يتعقل الارواح القومية في شموليتها وان يرخي لها العنان لتعمل وتتصرف في هذه الجوهرية ، فلن نحصل حتى في هذه الحال الا على مجموعة مماثلة لن يكون لافرادها ، ناهيك عن ذلك ، ومثلهم مثل التجسدات الهندوسية ، سوى وجود ظاهر مقيض له ، رغم غلافه الشعري ، ان يتلاشى تقريبا في مواجهة حقيقة الروح الكلي المتحقق في التاريخ .

ان القاعدة العامة التي تنجم عن ذلك كله ان الحدث الملحمي الخاص لا يمكن ان يوصف وصفا شعريا وحيا الا اذا كانت تربطه اوثق الروابط وامتنها بفرد واحد . فكما ان شاعرا **واحدا** هو الذي يبتكر ويحقق كل شيء ، كذلك فان فردا **واحدا** هو الذي ينبغي ان يحتل مكانه في القمة التي بها يرتبط الحدث وان يخلع على هذا الحدث شكله ، من بداياته الى خاتمته . لكن ينبغي هنا ايضا ان تؤخذ بعين الاعتبار عوامل اخرى . ولقد بيّنا بالفعل لتونا لماذا يتعذر دمج التاريخ الكوني في المضمار الملحمي . فهل بوسعنا ان نقول الشيء عينه عن الاوصاف التي موضوعها تاريخ حياة فرد بعينه من الافراد ؟ بكل تأكيد ، اذ ان سيرة الحياة هي بلا جدال سيرة فرد واحد ، غير ان الاحداث التي له بها صلة او التي هو متورط فيها قد تكون مستقلة كل الاستقلال عنه ولا تتصل باتجاهه الا على نحو خارجي وعارض . لكن ان كان من المحتم ان يكون للاثر الملحمي وحدة ، فمن المحتم ايضا ان يكون للحدث الذي يمثل شكل مضمون هذا الاثر وحدته . وهاتان

الوحدتان ، وحدة الذات ووحدة الحدث الموضوعي ، ينبغي ان تتلاقيا وتترابطا . ففي حياة **السيد** ومآثره يتركز الاهتمام على حياة فرد واحد يبقى وفيا لنفسه ملتزما بها في الظروف كافة : في تطوره وبطولته ونهايته ؛ ومآثره تتتالى امامه كما او امام إله خلقه النحت ، فيشهدها مثلما نشهدها نحن ، اي كمتفرج ؛ وعلى هذا ، فان قصائد **السيد** ليست قصائد ملحمية بالمعنى الحقيقي الكلمة ، بل هي اشبه بأشعار الرومانسيرو (٢٤) التي رات النور في زمن لاحق والتي لا تعدو ان تكون تفكيكا الى عدد من المواقف الخاصة من حياة ذلك البطل القومي ، دون ان يكون ثمة حاجة بهذه المواقف الى عنصر وحدة يتمثل بحدث خاص **واحد** . وهذا الشرط يحظى بأروع تطبيق له في **الالياذة** وفي **الاوذيسة** بوجهيهما المركزيين آخيل واوليسس . والامر بالمثل في **الرامايانا** . غير ان **الملهاة الالهية** لدانتي هي التي تشغل ، من هذا المنظور ، مكانة مرموقة للغاية . فالشاعر الملحمي عينه هو هنا الفرد الاوحد ، وبطوافه عبر الجحيم والمطهر والفردوس يرتبط كل شيء ، بحيث يتأتى له ان يروي ابتكارات مخيلته كما لو انها تجاربه المعاشة ، وهذا ما يسيغ له الحق في تضمين اثره الموضوعي عواطفه وافكاره الخاصة بدرجة لا يباح نظيرها لغيره من الشعراء الملحميين .

لكن ان كان الشعر الملحمي لا يروي الا ما وقع وما يقع ، وان كان الموضوعي هو مضمونه وشكله معا ، فان مركزه يبقى على كل حال متمثلا بالافراد الفاعلين والمتألمين وذلك ما دام بيت القصيد عملا يحدث . وبالفعل ، ان الافراد ، ابشرا كانوا ام آلهة ، هم وحدهم القادرون على الفعل ، وكلما كانت الصلات التي تربطهم

---

٢٤ ـ الرومانسيرو : قصائد اسبانية ظهرت ابتداء من القرن الخامس عشر ، مقتبس موضوعها من أسطورة واحدة او من عصر واحد دون ان يجمعها حدث واحد . ـ م ـ

مما يجعل اكثر نبضا بالحياة ، كان اهم مزيد من الحق في الطموح الى الاستئثار باهتمامنا . ومن هذا المنظور تضيــــق الشقة بين الشعر الملحمي وبين كل من الشعر الغنائي والتمثيلي ، وهذا ما يوجب بيان ما هو نوعي في الطريقة الملحمية في رسم الافراد .

ان ما يصنع موضوعية الشخصيات الملحمية ، وعلى الاخص الوجوه المركزية بينها ، هو كونها تمثل **كلية** من القسمـــــات والسمات ، وكونها شخصيات لأفراد كاملين ، بلغت لديهم طريقة الاحساس والتفكير والعمل ، المميزة لقومهم ، اعلى درجـــــات تطورها . وقد سبق ان لفت الانتباه ، بهذا الصدد ، الى وجوه ابطال هوميروس ، وعلى الاخص الى ذلك العدد الكبير من السجايا الانسانية والقومية الخالصة التي اجتمعت بصورة حية لدى آخيل، والتي تجد معادلا لها لا يقل عنها روعة لدى بطل **الاوذيســـة** . ونلحظ مثل هذا التنوع من السمات والمواقف لدى **السيـــد** ، باعتباره ابنا وبطلا عاشقا وزوجا ورب أسرة وابا ، وفي علاقاته بملكه واعدائه واصدقائه . وقد ترك لنا العصر الوسيط ملاحم اخرى اكثر تجريدا بكثير من هذا المنظور ، وعلى الاخص حين لا يحامي ابطالها الا عن مصالح الفروسية بما هي كذلك ، فيحيدون بالتالي عن جوهر المضمون القومي بحصر المعنى .

ان توكيد هذه الكلية في المواقف الاكثر تنوعا هو ما يؤلـــف الموضوع الرئيسي للشعر الملحمي . صحيح ان الشخصيــــات الهزلية والمأساوية في الآثار التمثيلية يمكن أن تتمتع بالامتـــلاء الداخلي عينه ، لكن بما ان سمتها المميزة الاولى الصراع الحاد بين حماسة احادية الجانب على الدوام وبين هوى معاكس ، وهـــو صراع يدور ضمن حدود محددة وبرسم هدف محدد ، فـــان ذلك التنوع من التظاهرات ، الذي هو وسيلة البطل الملحمي الى توكيد ذاته ، لن يكون عند الشخصيات التمثيلية الا فائضا عن الحاجة . او في احسن الفروض غنى مضافا اضافة تطرده غلبة

هوى واحد ، وغلبة دوافع هذا الهوى ومبرراته الاخلاقية ، الى منزلة ثانوية . اما في الكلية الملحمية ، بالمقابل ، فمن الواجب تطوير المظاهر جميعها بكل وساعتها . وبالفعل ، هذا يطابق ، من جهة اولى ، المبدأ الملحمي بوجه عام ، كما ان حالة العالم الذي به يرتبط الفرد تخوله ، من الجهة الثانية ، الحق في توكيد ذاته كما هو ، اذ انه يدين للعصر الذي اليه ينتمي بكينونته على ما هو كائن عليه : فما دام من نتاج هذا العصر ، لا يسعه الا ان يتجاوب وإياه بكل فرديته . وفيما يتعلق على كل حال بغضب آخيل ، مثلا ، فمن الممكن بلا شك الاستغراق في تأملات اخلاقية حول المصائب والمضار التي ترتبت على غضبه ، واستخلاص ذريعة منها لانكار كل عظمة وكل تميز على آخيل ، والقول بأنه لو كان رجلا وبطلا كاملا حقا لكان اقتدر ، حتى وهو في سورة الغضب ، ان يدلل على اعتدال وعلى سيطرة على ذاته . غير ان هذه الملامة الموجهة الى آخيل لن تكون منصفة ، وما نحن بحاجة اصلا لان نغفر له غضبه لما يتصف به من سجايا وخصال حميدة اخرى : فآخيل هو ما هو كائن عليه ، وهذا كاف من وجهة النظر الملحمية. ومن الممكن ان نقول القول عينه عن طموحه وشغفه بالمجد . والحق ان هذه الشخصيات العظيمة تستمد حقوقها الرئيسية مما تظهره من طاقة وعزم في توكيد ذاتها وفرض نفسها ، اذ هي ، حتى في خصوصيتها ، حاملة للكلي ؛ في حين ان قوام الاخلاق العادية ، على العكس من ذلك ، انعدام احترام الشخص لشخصه وما يظهره من تصميم على عدم احترام نفسه . فوعي الاسكندر الاكبر لقيمة نفسه ــ وهو وعي لا يشاطره فيه الا قلة قليلة من الناس ــ هو الذي رفعه فوق اصدقائه وفوق حياة الآلاف من غيره من الافراد . ويدخل في عداد هذه الطاقة في العصور البطولية الثأر الشخصي ، بل قدر من قسوة الطبع كذلك ، ومن هذا المنظور ايضا يقف آخيل ، باعتباره شخصية ملحمية ، فوق كل ملامة يمكن ان توجه اليه باسم الاخلاق المعهودة .

ان كون هؤلاء الابطال افرادا كاملين يحققون في ذواتهم تركيبا باهرا للسمات المتفرقة والمشتتة للشخصية القومية ، مما يجعل منهم شخصيات حرة كبيرة ، جميلة انسانيا ، يخول هؤلاء الابطال النبلاء حق احتلال مكانهم في القمة ويفرض علينا واجب ربط الحدث الرئيسي بفرديتهم . ومن هذا المنظور فان غودفروا دي بويون في **اورشليم المحررة** لتوركاتو تاسو ، وان جرى اختياره قائدا للجيش قاطبة بصفته اكثر الصليبيين تبصرا وأعظمهم شجاعة وأوفرهم حسا بالعدل ، ليس ندا لآخيل ، الذي تجسد فيه التفتح الفتوي للروح الاغريقي ، او لأوليسس من حيث تألق الوجه وروعة الشخصية . فليس من سبيل الى انتصار الآخيين ان بقي آخيل بعيدا عن ساح المعركة ؛ وانتصاره على هكتور هو في الوقت نفسه انتصارهم المحرز على طروادة ؛ وعودة اوليسس المتوحدة ترمز الى عودة جميع الاغريق الراجعين من طروادة ، مع فارق واحد وهو ان آلامه الشخصية والخاصة تعكس كلية الآلام وتصورات الحياة والمواقف التي يشتمل عليها موضوع **الاوذيسة**.
وبالمقابل فان الشخصيات التمثيلية لا تشغل ، بحد ذاتها ، كل ثمة المجموع المتموضع فيها ، بل ترتبط بالاحرى بغاياتها الخاصة النابعة من طباعها او من بعض المبادىء التي اعتنقتها اذ وجدتها موائمة لفرديتها .

ويخيل الينا ، في معرض كلامنا عن الافراد الملحميين ، انه لا يزال علينا ان نلح على واقع ان ما يؤلف موضوع الاثر الملحمي ليس العمل من حيث هو عمل ، بل حدث من الاحداث . اما الاثر التمثيلي فيقدم لنا الفرد الفعال ، الباذل لقصارى جهده كيما يحقق غاياته . والحال ان هذه الفكرة الثابتة المشرئبة الى تحقيق غاية ما غائبة عن الاثر الملحمي . صحيح ان الابطال الملحميين قد تساورهم رغبات وقد يعينون لانفسهم غايات ، غير ان المهم في حالتهم ليس رغباتهم ولا غاياتهم ، وانما كل ما يقع لهم بسبب هذه

الرغبات والغايات ، وفي اثناء مسعاهم الى تلبية الاولى وتحقيق الثانية . فالظروف تضارعهم ، ان لم تزد عنهم ، فعالية . ومن هذا القبيل ان العودة الى ايثاكا تمثل الهدف الفعلي لاوليس . والحال ان الاوذيسة لا تصوره لنا فقط في مسعاه النشيط الى تحقيق هذا الهدف ، بل تروي لنا مطولا كل ما يقع له في اثناء ترحاله ، وما يتحمله ، والعقبات التي تعترض سبيله ، والاخطار التي يتعين عليه ان يتغلب عليها ، والانفعالات التي تساوره . وخلافا لما كان يمكن ان يصوره لنا الاثر التمثيلي ، فان جميع هذه الطوارىء والاخطار والعقبات والانفعالات ، الخ ، لا تنبع مباشرة من العمل ، بل يكون حدوثها بمناسبة السفر ، وذلك من غير ان يبذل البطل نفسه جهدا مقصودا . فبعد مغامراته مع اللوتوفاجيين وبوليفيموس(٢٥) واللستريغونيين، تستبقيه سيرقا(٢٦) الالهية عندها لمدة سنة ؛ ثم بعد ان يطوف بعالم ما تحت الارض وتغرق سفينته، يطول به المقام لدى كاليبسو (٢٧) ، الى ان يشتد به حنينه وشوقه، فلا تعود الحورية تحظى باعجابه ، وتشخص عيناه المغرورقتان بالدموع الى البحر المقفر . وفي آخر الامر تقدم له كاليبسو بنفسها العدة اللازمة ليبني عوامة ، وتزوده بالطعام والخمر والملابس ، وتودعه بعناية ودية حقا ؛ واخيرا ، وبعد ان يقيم فترة لدى

---

٢٥ ــ بوليفيموس : في الميتولوجيا الاغريقية واحد من العمالقة ذوي العين الواحدة (سيكلوب) ، ابن بوسيدون اله البحر والعاصفة ، أسر اوليس في غاره ففقأ هذا عينه اليتيمة وهرب . ــم ــ

٣٦ ــ سيرقا : ساحرة اغريقية سقت رفاق اوليس شرابا مسحورا فانقلبوا خنازير . ــم ــ

٢٧ ــ كاليبسو : حورية وملكة جزيرة اوجيجيا في البحر الايوني ، استقبلت اوليس على اثر غرق مركبه واستبقته عندها سنوات عشرا . ــم ــ

الفياقيين (٣٨) ، ينقل في اثناء نومه ، اي بغير دراية منه ، الى ساحل جزيرته . وهذه الطريقة في بلوغ الهدف ليس فيها من الدرامية شيء . ومن جهة اخرى فان غضب آخيل الذي يشكل، مع كل ما يحدث بمناسبته ، الموضوع الرئيسي للقصة في الالياذة ، ليس هدفا ، وانما حالة ؛ فآخيل ، المستشيط غيظا ، ظفر ؛ غير ان الكيفية التي يتصرف بها فيما بعد لا تنطوي هي الاخرى على شيء من الدرامية ؛ بل على العكس ، فهو يخلد الى السكون واللاحركة ؛ ولئن افعمت الضغينة نفسه فانه لا يفعل شيئا سوى ان يعلن ان امير الشعوب (٣٩) لا يعنيه أمره في شيء، ويبقى مع باتروكلس (٤٠) على مقربة من السفن ، على شاطىء البحر . ولا تعتم عواقب هذا الابتعاد ان تظهر للعيان ، وانما بعد ان يقتل هكتور صديقه يبادر الى العمل وينشط ثانية . واينيوس لديه هو الآخر هدف يبغي بلوغه ، ويروي لنا فرجيليوس جميع الظروف المتنوعة التي أخرت تحقيق هذا الهدف .

لا يزال علينا ان نتفحص جانبا آخر مهما من الشعر الملحمي ،

---

٣٨ ـ الفياقيون : شعب أسطوري ، استقبلت ابنة ملكه ، نوسيكا ، اوليس في اثناء تطوافه الطويل الامد . ـم ـ

٣٩ ـ هو اغاممنون . وأحداث **الالياذة** تبدأ على اثر مشاحنة آخيل معه واسحابه الى خيمته . ـم ـ

٤٠ ـ باتروكلس : بطل اغريقي اسطوري ، صديق آخيل ورفيقه في حصار طروادة ، قتله هكتور ، ابن بريام ، ملك طروادة ، الذي لقي بدوره مصرعه على يد آخيل . ـم ـ

٤١ ـ اينيوس : امير طروادي اتخذه فرجيليوس بطلا لملحمته **الانيادة** . قاتل الاغريق ببسالة . ثم لما سقطت طروادة هرب الى ايطاليا ، حاملا اباه انشيزا ، وهناك تزوج لافينيا ، ابنة ملك اللاتيوم . ـم ـ

وهو ذاك الذي يتصل بشكل الاحداث . وقد أسلفت القول ان ما يؤلف الملة المحدّدة لأثر تمثيلي ، الاساس الذي عليه يشيَّد، هو الارادة ، مع ما تتطلبه وما تريده وما يتعين عليها ان تنجزه . والاعمال التي تحدث تبدو وكأنما الشخصية والغايات المنشودة من قبلها هي التي تمليها ، وما يستأثر باهتمامنا في المقام الاول هو مشروعية العمل او لامشروعيته في اطار المواقف المحـــددة والمنازعات التي تنشأ عنه . فان تكن الظروف الخارجية تلعب اذن هي الاخرى دورا هاما في الاثر التمثيلي ، فان اهميتها تنبع مما تفعله بها العواطف والارادة ، ومن كيفية استجابة الشخصية لها. أما في الشعر الملحمي فان الظروف والحوادث الخارجية تضارع الارادة الذاتية في الاهمية ، وما ينجزه الانسان يحظى منـــــا بالاهتمام بقدر ما يحظى منا به ما يجري في الخارج ، بحيث يتبدى العمل الانساني مشروطا بتضافر الظروف ومتحققا بفضلها . ذلك ان الانسان ، من وجهة النظر الملحمية ، لا يتصرف بحرية ، لذاته وبذاته ، لكنه غارق في مجموع يتألف من عالم خارجي وعالـــم داخلي متحدين وثيق الاتحاد ، وجودهما وأهدافهما تقدم اساسا ثابتا لنشاط كل فرد خاص . وانما في هذا المظهر يتعين علـــى الشعر الملحمي ان يصور الاهواء والقرارات والانجازات كافة . والحال انه اذا ما خلعت على الظروف الخارجية قيمة معادلة لتلك التي تخلع على النشاط الذاتي ، يكون الباب قد فتح فيما يبدو لجميع نزوات المصادفة ، في حين ان المفروض بالشعر الملحمي ، على العكس من ذلك ، ان يقدم ما هو موضوعي حقا ، ما لـــــه طبيعة جوهرية حقا . وان هذا الا تناقض ظاهر يتلاشى ما أن يُدخل على الاحداث ، على الصيرورة ، عنصر **الضرورة** .

انطلاقا من وجهة النظر هذه ، وجهة نظر الضرورة ، يسعنا القول ان الشعر الملحمي ، لا الشعر التمثيلي كما يسود الاعتقاد اجمالا ، هو المضمار الذي يسود فيه **القدر** . فالشخصيـــــة

التمثيلية تصطنع مصيرها بنفسها ، بحكم طبيعة الهدف الذي تنشده عبر ظروف معروفة ومحددة ، ولقاء منازعات عديدة ؛ أما مصير البطل الملحمي فيُصطنع ، على العكس ، خارجا عنه ، وسلطان الظروف التي تسبغ على الفعل شكله الفردي وتحدد مآل نشاطه وتقرر بالتالي قسمته ، اقول ان سلطان الظروف هذا ما هو الا سلطان القضاء والقدر Fatum . فما يقع كان لا بد ان يقع ، نزولا عند أمر ضرورة محتومة . والشعر الغنائي ينطق العاطفة والتفكير والمصلحة الشخصية والكآبة والحزن ؛ والشعر التمثيلي يبرز للعيان موضوعيا التبرير الباطن لعمل من الاعمال ؛ اما الشعر الملحمي فموضوعه الوجود الشامل ، بكل الضرورة التي تشرطه ، بحيث لا يبقى للفرد من دور يضطلع به غير ان يمتثل او لا يمتثل لهذه الحالة الجوهرية ، وأن يتحمل في الحالين على السواء جميع نتائج قراره . والقسمة والنصيب هما اللذان يبتان في مصير ما ينبغي ان يقع ومصير ما يقع : انجاح ام فشل ، احياة ام موت . وبالفعل ، ان ما يجري فعلا وواقعا على مرأى منا هو حالة عامة عظيمة تبدو فيها اعمال البشر ومصائرهم وقائع منفردة وعابرة . هذا القدر هو العدالة العليا ، وهو يغدو مأساويا ، لا بالمعنى المسرحي للكلمة الذي يستلزم تصورا للفرد باعتباره شخصا ، بل بالمعنى الملحمي الذي يستلزم ان يحاكم المرء تبعا للقضية التي يذود عنها ، والنيميسيس (٤٢) المأساوية تتمثل تحديدا في كون هذه القضية اكبر من طاقة الفرد وأثقل مما تحتمله كتفاه . ولهذا يغلف برقع من الحزن كل شيء ؛ فالاجمل يلقى حتفه مبكرا ؛ ولقد ندب آخيل ، وهو لا يزال حيا ، موته الوشيك . وفي نهاية **الاوذيسة** نراه هو واغاممنون يطوفان

---

٤٢ ــ نيميس : إلهة العدل والانتقام عند الاغريق .   ــم ــ

كالاشباح ، وقد رسخ في وعيهما انهما محض اشباح . وطروادة بدورها تهلك ، وبريام (٤٣) الشيخ يقتل امام مذبحه المنزلي ، والنساء والصبايا يسبين سبي الرقيق ، واينيوس يرحل ، صدوعا منه بأمر الآلهة ، ليؤسس في اللاتيوم امبراطورية جديدة ، والابطال المعقود لهم إزار النصر لا يرجعون الى ديارهم ومنازلهم ، ليلقوا فيها الهناء او الشقاء ، الا بعد مكابدة عذابات لا تقع تحت حصر .

هذه الضرورة التي تنصاع لها الاحداث يمكن ان تقدم في صور شتى .

وابسط هذه الصور ان تنطرح الاحداث دون ان يسمى المؤلف الى تفسيرها ، في جريانها ونتائجها ، بتدخل عالم إلهي وقوى أبدية . لكن نبرة العرض ينبغي ان تأتي في هذه الحال موحية بأن الاحداث المروية والمصائر المهيبة للفرديات الكبيرة ولأجيال بكاملها ممن لها صلة بهذه الاحداث ليست محض نتيجة لتنوعات عارضة، بل تتعلل بسبب محايث ، بضرورة تمارس سلطانا خفيا ، بقوة لا تعلن عن ظهورها في الشعر ني شكل متفرد . تلكم هي ، على سبيل المثال ، نبرة **أغنية النيبولنجن** التي لا تعزو قرار المآل الاخير للافعال طرا لا الى العناية الالهية المسيحية ولا الى الآلهة الوثنية . ذلك ان المسيحية لا يعدو امرها في هذه الاغنية التردد على الكنيسة وحضور القداس، واسقف سبيرا يقول لأوته Uté الحسناء ، حين يرغب الابطال في الرحيل الى بلاد الملك اتزل Etzel : «ليحفظهم الله» . وتطالعنا فيها ، فضلا عن ذلك، رؤى واحلام نبوية ، وتكهنات تتنبأ بها نساء الدانوب لهاغن ، وأشياء اخرى من هذا القبيل ، لكن لا اثر على الاطلاق لتدخل

---

٤٣ – بريام : في الميتولوجيا الاغريقية ، آخر ملوك طروادة ، والد هكتور وباريس وكاساندرا . قتله بيرهوس ، ابن اخيل ، بعد سقوط طروادة . –م–

إلهي بحق معنى الكلمة . وهذا يسبغ على العرض طابعا متصلبا، مغلقا ، ويخلع عليه كآبة موضوعية ان جاز القول ، وبالتالي ملحمية جوهرا وأساسا ، خلافا للقصائد الاوسيانية التي لا نعاين فيها هي الاخرى تدخلا من قبل الآلهة ، وانما يعبر فيها البكاء على الموت وعلى اختفاء جيل الابطال كله عن الالم الذاتي للمنشد الطاعن في السن الذي حاصرته الذكريات الحزينة .

يختلف هذا التصور كل الاختلاف عن التصور الذي يرى في المصائر الانسانية وظاهرات الطبيعة معلولا لتدخل عالم الآلهة وقراراتهم وارادتهم واعمالهم ، كما في القصائد الهندوسية الكبرى ، ولدى فرجيليوس وهوميروس ، الخ . وقد سبق لي ان لفت الانتباه الى شتى التفاسير الشعرية لأحداث عارضة طارئة في الظاهر بتدخل الآلهة وتعاونها ، وحاولت التمثيل على هذه الواقعة بشواهد استقيتها من **الالياذة** ومن **الاوذيسة** . والمطلب الواجب التقيد به في هذه الحال هو صون استقلال الاعمال البشرية والاعمال الالهية عن بعضها بعضا ، وذلك كيلا تبدو الآلهة تجريدات لا حياة فيها ، وكيلا ينحط الافراد البشريون الى مصاف خدم لا اكثر ولا اقل . وقد ابنت آنفا ، وبالتفصيل ، ما السبيل الى الافلات من هذا المحذور . والشعر الهندوسي لم يفلح في تحقيق هذا التوازن الامثل بين العالم البشري والعالم الالهي ، لانه لا يزال في طور التخيل الترميزي الذي يتراجع فيه الى المؤخرة الجانب البشري في واقعه الجميل ويتبدى فيه النشاط البشري الفردي إما كتجسيد الهي ، واما كشيء ثانوي الاهمية مقيض له ان يزول ويتلاشى ، اللهم الا اذا وصف على انه تام نسكي قمين بأن يساوي الانسان بالآلهة من حيث القوة والسلطان . وبالمقابل ، فان القوى الخصوصية المشخصة ، من اهواء ومواهب بشرية وملائكة ، الخ ، لا يتمتع اغلبها في المسيحية الا بقدر طفيف من الاستقلال الفردي ، فتبدو لهذا السبب بالذات

باردة ، مجردة . وكذلك حال التشخيصات الاسلامية . وتصور العالم هذا ، بعد ان يجرد الطبيعة والعالم البشري من كل طابع إلهي ويعزو الى كل منهما نظاما نثريا خالصا ، نقول : ان رؤية كهذه للعالم ، وعلى الاخص اذا انساقت وراء ما هو خرافي ، يعسر عليها ان تتحاشى خطر تأويل ما هو عارض وطارىء ولاأبالي في الظروف الخارجية ، وما لا يعدو ان يكون مناسبة لتظاهر النشاط الانساني ولتوكيد الطابع الفردي وتفتحه ، على انه معجزة ، وعلى انه ليس له أي سند وأي سبب داخليين . هنا تنقطع استمرارية سلسلة العلل والمعلولات الممتدة الى ما لا نهاية ، فلا يكون للحلقات الكثيرة التعداد لهذه السلسلة النثرية من الظروف التي تستعصي على الفهم الواضح والتفسير الدقيق اجتماع الا مصادفة واتفاقا . ولكن متى ما تم ذلك بلا ضرورة وبلا علة باطنة بدا نمط التأويل هذا ، الذي هو نمط اكثر قصص **الف ليلة وليلة** ، وكأنه محض لعبة للمخيلة التي تسعى ، عن طريق ابتكارات من هذا القبيل ، الى ان تخلع على ما هو غير قابل للتصديق ظاهرا واقعيا وممكنا.

من هذا المنظور ، كما من منظورات اخرى كثيرة ، نجد ان الشعر الاغريقي هو الذي يحتل مكانا متوسطا جميلا ، لانه يدع بلا مساس ، بحكم مجمل رؤيته للعالم ، القوة والحرية ، وكذلك الاستقلال الفردي للآلهة وللبشر والابطال على حد سواء .

غير انه يلحظ في الشعر الملحمي ، فيما يتصل بعالم الآلهة في جملته ، تعارض سنحت لي الفرصة للاشارة اليه آنفا : التعارض بين الملاحم **البدائية ، العفوية** ، وبين الملاحم المتأخرة التي سأسميها **اصطناعية** . هذا التعارض قابل لان يستخلص بجلاء ما بعده جلاء من المقارنة بين هوميروس وفرجيليوس . فالطور الحضاري الذي تنتمي اليه الاشعار الهوميرية كان لا يزال متسقا كل الاتساق معمادة هذه الاشعار، بينما كل بيت سداسي التفاعيل لدى فرجيليوس يذكرنا بأن رؤية الشاعر للعالم تختلف كل

الاختلاف من رؤية العالم التي يصفها لنا ، وآلهته ليس لها نضارة آلهة هوميروس الحيوية . فبدلا من ان تحيا حياتها الخاصـــــة وتعرض نفسها بهذه الحياة بالذات على معتقداتنا ، لا تعدو ان تكون محض ابتكارات ووسائل خارجية لا يحملها لا الشاعر ولا من يستمعون اليه او يقرؤونه على محمل الجد ، بالرغم من كل الجهود المبذولة لتقديمها في صورة جادة . فمن اول القصيدة الملحمية الفرجيلية الى آخرها يسود جو الايام العادية ؛ والتقاليد والاساطير والجانب السحري الخرافي من الشعر مقدمة بوضوح نثري في اطار عقلاني ؛ ومثل **الانياذة** كمثل التاريخ الرومانـــــي لتيطس - ليفيوس (٤٤) ، حيث يلقي الملوك والقناصـــل الغابرون خطبا تشبه الخطب التي كان يلقيها الخطباء في زمن تيطس - ليفيوس في اسواق روما او في مدارس تدريس البيان والبلاغة ، بينما ما نقله المأثور ، كحكاية مينينيوس اغريبا (٤٥) الرمزية عن المعدة . يتميز تميزا بيّنا بصياغته القديمة عما عداه . اما لدى هوميروس ، على العكس ، فان الآلهة تحلق في جو ينيره ضـــوء سحري ويشغل موقعا وسطا بين الشعر والواقع ؛ وهي تقع تحت متناول ادراكنا الحسي الى حد يتيح لنا ان نتمثلها بأتم وضوح ككائنات موجودة في الواقع اليومي ؛ غير انها بالمقابل ليست على

---

٤٤ - تيطس - ليفيوس : مؤرخ لاتيني (٦٤ او ٥٩ ق.م - ١٧ ب.م) ، له كتاب في تاريخ الرومان من الاصول الى السنة ٩ ق.م في ١٤٢ جزءا لم يصلنا منه الا ٣٩ جزءا . تتسم كتابته بالصدق ، ولكنها تفتقر الى الحس النقدي ، وكان معجبا بتاريخ روما وقد جعل من التاريخ عملا وطنيا . —م—

٤٥ - مينينيوس اغريبا : قنصل روماني في سنة ٥٠٣ ق.م. تحقيقـــا للوفاق روى لعامة روما حكاية رمزية عن **الاعضاء والمعدة** . —م—

درجة كافية من اللاتعين لتعرض نفسها لنا متجردة عن واقعيتها الحية . فما تفعله وتنجزه يمكن تفسيره ايضا بدوافع وأسباب كتلك التي نعزوها الى الاعمال البشرية ، لكن الجوهري ، المضمون هو في اساس اعمالها وهو الذي يوحي الينا بالايمان بواقعيتها . ومن هذا المنظور فان الشاعر نفسه يحملها على محمل الجد ، ولكنه يعامل بتهكم أشكالها وتظاهراتها الخارجية . على هذا النحو ما كان القدامى انفسهم ، في ما يبدو ، يرون في شكل الآلهة وتظاهراتها الخارجية سوى نتاج فني يضفي عليه الشاعر طابعا من الاصالة ويخلع عليه معنى . هذه النضارة الانسانية الهادئة الصافية ، هذا التأنيس وهذا التطبيع للآلهة بذاتها هو المأثرة الكبرى للقصائد الهوميرية ، في حين ان آلهة فرجيليوس هي محض ابتكارات مدهشة وآلات اصطناعية زج بها في المسار العادي والطبيعي للاشياء . والحق ان فرجيليوس ، رغم رصانته، او بالاحرى بسبب رصانته المدعاة ، لم يفلت من خبث الشعراء الكاريكاتوريين الذين رسموا له صورا تنكرية وسخروا منه بألف شكل وشكل . غير ان آلهة هوميروس بالمقابل لا تحتمل ان يتخذها الآخرون موضوعا لسخريتهم ؛ وعند الاقتضاء نراه هو نفسه يضعها في موضع الهزء : أفلا نرى الآلهة عنده تسخر من هيفائستوس(٤٦) الاعرج ، او من مارس (٤٧) وفينوس (٤٨) وهما يتخبطان في

---

٤٦ ـ هيفائستوس : إله النار والمصاهر عند الاغريق ، وهو عند اللاتين فولكانوس . ـ م ـ

٤٧ ـ مارس : في الميتولوجيا الرومانية ، إله الحرب والزراع ، وقد سماه الاغريق آريس . ـ م ـ

٤٨ ـ فينوس : إلهة الحب عند الرومان ، وتقابلها عند الاغريق افروديت . ـ م ـ

شبكة ، فتتلقى فينوس اللطمات ، بينما مارس يصرخ ويقع على ظهره ؟

وان شئنا الا نسوق سوى بضعة امثلة ، فلنشر باديء ذي بدء الى القسم المتعلق بقصة ديدونيس (٤٩) الماساوية . فهذه القصة صطبغ بلون بالغ الحداثة مما أثار حماسة توركاتو تاسو فما ارتأى انها جديرة بالمحاكاة فحسب ، بل ترجم قسما منها ترجمة حرفية. والحال كم تبدو الى جانب هذه القصة ، التي لا تزال تخلب ألباب الفرنسيين الى اليوم ، ساذجة وطبيعية وانسانية قصة فيرسا وكاليبسو ! وبوسعنا ان نقول الشيء عينه عن نزول اوليسس الى العالم السفلي . فمقام الاشباح الغسقي ، المعتم ، هذا يبدو موشحا بضباب كدر ، خليطا من الخيال والواقع ، يضوع بفتنة ساحرة لا تقاوم . وهوميروس لا ينزل بطله الى عالم له وجوده المسبق تحت الارض ، وانما اوليسس هو الذي يحفر بنفسه حفرة ويهرق فيها دم كبش ذبحه بيده ، ثم يدعو الاشباح التي تقدم فتعطف حوله ، فيأمر بعضها بأن تشرب من الدم المحيي ، كيما تتمكن من مخاطبته وتزويده بالمعلومات ، ويطرد بسيفه الاشباح الاخرى التي تتهافت عليه ظمأى الى الحياة . كل شيء يجري هنا بصورة حية ، وكل شيء يتم بارادة البطل الذي لا يصدر في سلوكه عن تواضع ، على طريقة اينيوس ودانتي . اما لدى فرجيليوس ، على العكس ، فان اينيوس ينزل بهدوء وتمهل ، كما

---

٤٩ ـ ديدونيس (ويقال لها إليسّا ايضا) : ابنة ملك صور وأخت بغماليون. لما قتل هذا زوجها هربت واسست قرطاجة . وهناك احبها اينيوس : كما جاء في ملحمة فرجيليوس ، ثم لما تركها بناء على امر من الآلهة ، اصابها كرب شديد وارتمت محرقة وطعنت نفسها بالخنجر . ـم ـ

ان الدرج وتانتالوس (٥٠) وقربير (٥١) وكل شيء يبدو منظما ، حسن الترتيب، كما لو في موجز متصنع من موجزات الميتولوجيا.

ان ما قد تنطوي عليه القصيدة من جانب مصطنع ، نابع من طبيعة الموضوع بالذات ، يظهر للعيان بمنتهى الجلاء ان كانت القصة المروية لنا معروفة لدينا من قبل في نضارتها البدائية او في واقعيتها التاريخية . ذلك هو حال **الفردوس المفقود** لملتون (٥٢) ، او **النوحياذة لبودمر** (٥٣)، او **المسيحياذة** لكلوبستوك، او **الهنرياذة** لفولتير ، وقصائد كثيرة غيرها . ففي جميع هذه القصائد تظهر للعيان بجلاء المسافة الفاصلة بين المضمون وبين التأملات التي يرفق بها الشاعر وصف الاحداث والاشخاص والاحوال . فالمشاعر والتأملات لدى ملتون ، مثلا ، نابعة من خيال عصري ومطابقة لأفكار عصره الاخلاقية . كذلك يتكلم كلوبستوك ، من جهة اولى ، عن الله الاب والمسيح والانبياء والملائكة ، الخ ،

---

٥٠ ـ تانتالوس : في الميتولوجيا الاغريقية ، ملك ليديا ، زارته الآلهة فقدم لها اعضاء ابنه بيلوبس طعاما . فعاقبه زفس بأن القى به الى حضيض العالم السفلي ، وقضى عليه بأن يبقى ابد الزمن فريسة لعطش وجوع لا يروى لهما غليل . ـم ـ

٥١ ـ قربير : في الميتولوجيا الاغريقية ، كلب مسيخ هائل الحجم ، مكلف بحراسة باب العالم السفلي . ـم ـ

٥٢ ـ جون ملتون : شاعر انكليزي (١٦٠٨ ـ ١٦٧٤) ، كان من انصار كرومويل المتحمسين ، ثم انسحب بعد موته من الحياة العامة ، واملى ، وهو فقير منسي ضرير ، ملحمته الكبرى **الفردوس المفقود** (١٦٦٧) ، ثم اتبعها **بالفردوس المستعاد** (١٦٧١) . ـم ـ

٥٣ ـ يوهان ياكوب بودمر : ناقد وشاعر سويسري (١٦٩٨ ـ ١٧٨٣) ، كتب بالالمانية . ـم ـ

ونراه من الجهة الثانية يكتب تحت تأثير ثقافة القرن الثامن عشر الالمانية ومبادىء الميتافيزياء الفولفية «٥٤» . وهذه الازدواجية تطل من كل سطر . صحيح انه من المحتم ان تنشأ هنا عن المضمون بعض الاشكالات . ذلك ان الله الاب والسماء والجيوش السماوية أقل قابلية للتفريد من قبل الخيال المبدع الحر من آلهة هوميروس التي سرعان ما تغدو ، مشابهة في ذلك ابتكارات اريوستو الخيالية جزئيا ، مواضيع للسخرية ، حينما تتجلى في تظاهراتها الخارجية لا كآناء من أعمال بشرية ، وانما كأفراد يقف بعضهم من بعض موقف المعارضة .

ان كلوبستوك يطرق ، بتصوره الديني ، عالما بلا ارضية ثابتة ، فيخلع عليه كل بهرج الخيال الفياض ، متطلبا منا ان نحمل على محمل الجد ما يحمله هو نفسه على محمل الجد . وصورة ملائكه وشياطينه من هذا المنظور صورة بالغة السوء . فتخيلات من هذا النوع يمكن ان يكون لها بعد مضمون معين ودرجة محددة من التفريد حين تكون مادة اعمالها ، كما لدى آلهة هوميروس ، ضاربة الجذور في النفس البشرية او في واقع آخر ، وحين تستمد قيمتها من كونها تمثل ، مثلا ، الارواح الحامية او الملائكة الحارسة لبعض الاشخاص او شفيعة بعض المدن ، الخ ؛ لكنها تبدى للنظر ، خارج نطاق هذا المدلول العيني ، منتجات خيالية لا جدوى منها ولا فائدة ، وعلى الاخص اذا حملت على محمل الجد واريد لنا ان نقتنع بواقعيتها . فأبادونا ، على سبيل المثال ، ذلك الشيطان التائب (**المسيحياذة** ، القصيد الثاني ، الابيات ٦٢٧ ــ ٨٥٠) ، ليس له معنى مرموزي بحق معنى الكلمة

---

٥٤ ــ نسبة الى كريستيان فون لولف : فيلسوف مثالي الماني (١٦٧٩ ــ ١٧٥٤) ، نسق ونشر الفلسفة اللايبتزية واحيا الفلسفة السكولائية . ــم ــ

(اذ كيف يمكن لتجريد نظير الشيطان ان يتبدى في شكل تناقضي، شكل الرذيلة التي تنقلب فضيلة ؟) كما ايس له واقع عيني . ولو كان اباؤنا بشرا لبدت توبته الى الله مبررة ، لكن ان يكن بيت القصيد الشر بوجه عام ، لا الخبث البشري الفردي ، فكل ما يمكن قوله بصدده لن يعدو ان يكون ترهة مكررة معادة من الترهات الخلقية والعاطفية . وانما في مثل هذه الاوصاف لاشخاص واحداث واحوال لاواقعية ، لا تمت بصلة الى العالم المعروف ومضمونه الشعري ، يطيب لكلوبستوك ان يستغرق . ولا تسجل حاله تحسنا فعليا حين يخطر بباله ان يدين ، باسم العدالة الكونية ، فساد بلاطات الامراء ، وعلى الاخص متى ما قارناه بدانتي الذي حكم، بما كان ينعم به من حس قوي وعميق، بالواقع، على مشاهير عصره بالجحيم . وهذه الشاعرية اللاواقعية هي ايضا سمة فرح البعث الذي يخامر ارواح آدم ونوح وسام ويافث، الخ، حين يلتئم شملهم اخيرا حول الرب ، وحين يزورون في القصيد الحادي عشر من المسيحياذة قبورهم من جديد بناء على امر من الملاك جبريل . وهذا مشهد يفتقر كل الافتقار الى اللحمة والعلة. فالنفوس التي عاشت في تأمل الله تعاين الان الارض ، من غير ان يتغير في وضعها شيء ؛ وخير ما كان يمكن ان يقع لها ان تتبدى للبشر ، ولكن حتى ذلك لا يقع لها . صحيح ان المشاعر الجميلة والمواقف المحببة الى النفس ليست بغائبة ، وصحيح ان وصف لحظة تجسد النفس من جديد جاء أخاذا ، لكن المضمون يبقى عبارة عن ابتكار خيالي لا نمحضه تصديقنا . والى جانب هذه التمثيلات المجردة ، تتبدى الاشباح التي يصورها لنا هوميروس وهي تشرب الدم وتستعيد ، مع الحياة ، ملكة التذكر وعطية الكلام ، على درجة بالغة العمق من الحقيقة والواقع الشعريين . لا جدال في ان لوحات كلوبستوك تنم عن غنى عظيم في الخيال ، غير ان ما يؤلف قسمها الاساسي هو على الدوام البلاغة الغنائية للملائكة ــ الذين هم محض وسائل في خدمة

غابة ـ او للانبياء وغيرهم من الوجوه التوراتية ممن لا تتفق خطبهم وتأملاتهم مع ما نقله الينا التاريخ . وبالمقابل ، فان مارس وابولون (٥٥) والحرب والمعرفة ، وجميع هذه القوى المشابهة ليست ، في مضمونها ، لا تخيلات خالصة ، نظير الملائكة ، ولا شخصيات تاريخية تصدر عن خلفية تاريخية نظير الانبياء ، وانما هي قوى دائمة جرى تقديمها فقط في شكل شعري . والامر بالعكس في المسيحياذة : فعلى الرغم من كل الاشياء الممتازة التي تنطوي عليها من حيث هي تعابير عن نفس طاهرة ومخيلة باهرة، فانما لهذه المخيلة عينها ندين بكل التجريدات الجوفاء التي تزخر بها والتي ادخلت عليها عن عمد ، برسم هدف معين ، مما يجرد المضمون والتمثلات التي يستحضرها من الوحدة واللحمة اللتين تضمنان لأثر من الآثار ديمومته . والحق ان الاثر لا يكون قابلا للحياة وللدوام الا بقدر ما يكون تعبيرا عفويا ومتلاحما عن حياة وعن عمل عفوي . اذن لا مناص لنا من الاعتماد على الملاحم البدائية ، على ان نكون قادرين في الوقت نفسه على التجرد من وجهات النظر المقتبسة من الواقع الراهن ، وعلى الاخص من النظريات والدعاوى الجمالية الكاذبة ، اذا كنا نريد ان ندرس ـ بغية الاستمتاع به ـ ذلك التاريخ الطبيعي العظيم للروح المتمثل في رؤية العالم البدائية لدى الشعوب .

جـ ـ الشعر الملحمي
باعتباره كلية توحيدية

في معرض معالجتنا الشروط الخاصة التي ينبغي ان يتقيد

---

٥٥ ـ ابولون : اله النور والفنون والتنجيم عند الاغريق ، ابن زفس وشقيق ارتميس . كان له في دلفي هيكل ووسيط وحي . ـم ـ

بها الشعر الملحمي بحصر المعنى ، ابرزنا من ناحية اولى اهمية حالة العالم العامة كخلفية ، ومن الناحية الثانية اهمية الحدث الفردي الذي يدور فوق هذه الخلفية ، وكذلك دور الافراد الفاعلين بتوجيه من الآلهة وبدافع من القدر المقدر . والمفروض في هذه العناصر جميعا ان تلتحم في النهاية لتؤلف مجموعا ملحميا ازمع ان انظر في نقاطه التالية :

١ ـ **كلية الاشياء والمواضيع** التي ينبغي ان توصف ، على ان يؤخذ بعين الاعتبار الرابط بين العمل الخصوصي وبين الخلفية الجوهرية التي يتم فيها .

٢ ـ الفروق بين **نمط العرض الملحمي** وبين نمط العرض في الشعر الغنائي والتمثيلي .

٣ ـ **الوحدة العينية** التي ينبغي ان يرقى اليها الاثر الملحمي، رغم تعدد تفاصيلها .

ان ما يشكل مضمون اثر من الآثار الملحمية هو كلية العالم الذي يتم فيه عمل فردي . وعليه ، تدخل في عداد هذا المضمون الاشياء والمواضيع الاكثر تنوعا ، بالصلة مع تصورات ذلك العالم وافعاله وعلاقاته .

صحيح ان الشعر الغنائي يشتمل على مواقف محددة تستطيع الذات الغنائية ان تقبس من مضمونها عددا وفيرا من العناصر لتؤالف بينها وبين مشاعرها وعواطفها ، غير ان الداخلية هي التي تحدد هنا شكل الغنائية النمطي ، فتستبعد بالتالي التصوير المبالغ في عيانيته للواقع الخارجي . وبالمقابل ، يقدم لنا الاثر التمثيلي الشخصيات وتطور عملها في واقعيتها الحية ، فيغيب بالتالي وصف الاماكن والمظهر الخارجي للاشخاص وطبيعة الحدث بما هو كذلك ، وتوضع الشدة الرئيسية على الدوافع والغايات الداخلية التي تحفز وتحدد الاعمال الفردية . اما في الشعر الملحمي فيتسع

المجال ، على العكس ، لا للواقع القومي الذي به يرتبط العمـل فحسب ، بل كذلك للظروف والوقائع الخارجية والداخلية، بحيث يمكن القول انه يشمل كلية ما يؤلـف حياة البشر الشعرية . وبوسعنا ان نضيف الى ذلك المحيط الطبيعي ، لا المحيط الـذي يشكله المكان المحدد الذي يجري فيه العمل فحسب ، بل كذلك المحيط من حيث هو رؤية عامة للطبيعة ، وسأذكر في هذا الصدد ما اسلفت قوله آنفا من اننا نستطيع ان نعلم من **الاوذيسة** ، مثلا، كيف كان الاغريق في زمن هوميروس يتصورون شكل الارض ، وشكل البحر الذي يغمرها ، الخ . غير ان هذه العناصر الطبيعية لا تؤلف الموضوع الرئيسي للقصيدة : فهي لا تعدو ان تكون اساسا لها ، اذ ان قسمها الاساسي يتألف ، من جهة مقابلة ، من تمثلات تتصل بعالم الآلهة في مجمل تظاهراته ، وبالعالم البشري فـي كليةحياته المنزلية والعامة، ومواقفه ذات الصلة بالسلم والحرب ، وأعرافه وعاداته واخلاقه واحداثه . وهذا مع الاخذ بعين الاعتبار على الدوام الحدث الفردي والحالة العامة، والواقع القومي على حد سواء . واخيرا ليست الوقائع الخارجية هي وحدها التي تقدم على ضوء هذا المضمون الروحي ، بل ينبغي ايضا ان تربط بهذا المضمون المشاعر الحميمة ، والغايات والنيات ، والافعال الفردية، المبررة او غير المبررة ، التي لها او ليس لها سند ، وأن توصف هي الاخرى من خلال علاقاتها به . وينجم عن ذلك ان المادة الفنائية والتمثيلية ليست غائبة كل الغياب عن الشعر الملحمي ، ولكنها بدلا من ان تؤلف اساسه ، كما في النوعين الاولين ، تقدم لـه عنصرا ثانويا من عناصره ، عنصرا لا يبدل في شيء الطابع الحقيقي للنوع الملحمي . لا يسعنا اذن ان ندرج في عداد الآثار الملحمية الحقيقية الآثار التي يتحدد فيها لون القصيدة ونبرتها بالتظاهرات الغنائية ، كما في قصائد اوسيان ؛ كما لا يسعنا ان ندرج فـي عدادها الآثار التي تشكل فيها التعابير الغنائية القسم الاجـود

والانجح من القصيدة ، كما في قصائد توركاتو تاسو ، وعلى الاخص ملتون وكلوبستوك . ان العواطف والتاملات ينبغي ، في الاثر الملحمي ، ان توصف كما توصف الاحداث والوقائع الخارجية. اي في شكل سرد هادىء ، لاشخصي ، يجري مجراه بصور طبيعية ، في نظام تام ، بلا اي تشتت ، وبلا صور مغالية . وعلى هذا ، فان صرخة الهوى التي تمزق نياط القلب ، وبوح النفس التي لا تسعى الا الى ادراك نفسها ، لا يجدان مكانا لهما في الشعر الملحمي . كما ان هذا الشعر لا يتسق مع حيوية الحوار التمثيلي، بما يدور فيه من احاديث مباشرة بين افراد حاضرين ، يسعى كل واحد منهم الى اقناع الآخرين ، والى فرض نفسه على الآخرين، والى اغراق الآخرين ان جاز التعبير تحت دفق حججه المشبوبة حماسة .

غير ان المضمون المتعدد الذي احصينا عناصره لا يفترض بالشعر الملحمي ان يقدمه لنا لذاته ، مثلما هو موضوعيا فحسب ، بل ان الشكل الذي سيتلبسه هذا المضمون ليغدو ملحميا حقا هو، كما أسلفت القول تكرارا ، شكل مسلك فردي . وكيما يبقى هذا العمل الفردي على صلة وثيقة بالمادة الوسيعة التي تأتي لتنضاف اليه ، فلا بد ان تقدم هذه المادة ، لا لذاتها وكما لو ان لها استقلالها الخاص ، بل على الدوام من خلال علاقاتها بجريان الحدث الفردي . وأروع الامثلة على ذلك تقدمه لنا **الاوذيسة** . فحياة الاغريق المنزلية الهادئة ، على سبيل المثال ، وكذلك افكارهم عن الامصار والشعوب الهمجية والاجنبية ، وعن مملكة الاشباح ، الخ ، ترتبط بأوثق العرى بمغامرات اوليس الفردية وهو في طريق اوبته الى وطنه وبمغامرات تلماخوس الذي انطلق يبحث عن ابيه ، بحيث يتعذر فصل اي تفصيل من هذه التفاصيل عن الحدث بحصر المعنى من غير ان يتلبس للحال طابعا مجردا ؛ فهذه التفاصيل ليس لها استقلال الجوقات في المأساة ، هذه الجوقات التي تمتنع عن العمل وتقنع بالافصاح عن عموميات

وتستطيع بالتالـــي ، من غير ان تضر بمجرى المسرحيـــة ، ان تنسحب وتخلو لنفسها ان جاز التعبير . وجميع تلك التفاصيل لا تني ، في القصيدة الملحمية ، تصحب العمل ، وتختلط به ، وتخلع عليه شكلا واتجاها ما كان ايتلبسهما لولاها . كذلك فان عالـــم الطبيعة وعالم الآلهة يمثلان لا لذاتهما ، وانما فـــــي علاقاتهما بالعمل الخاص الذي تقع على عاتق الآلهة مهمة توجيهه . وانمـا بهذا الشرط وحده يتأتى للقصة الا تأخذ في اي موضع مـــــن مواضعها شكل وصف محض لاشياء مستقلة بعضها عن بعض ، على اعتبار ان كل جزء من اجزاء القصة يتعالق ، ان صح التعبير ، مع الحدث الفردي الذي هو موضوعها الرئيسي . غير ان الحدث الخاص لا يجوز ، من جهة اخرى ، ان يطغـــــى على الاساس الجوهري ، القومي والكلي ، الذي اليه يرتكز ، وإلا لفقد هــــذا الاساس كل وجود مستقل له ولسقط الى منزلة محض وسيلة في خدمة غاية . وعليه ، فان حملة الاسكندر على الشرق ، مثلا ، لا تصلح لان تكون موضوعا جيدا للملحمة . فهذه المأثرة البطولية ترتكز بالفعل ، في تصميمها وتنفيذها ، ارتكازا مطلقا الى مبادرة فرد واحد وقراره ، ويستغرقها التعبير عن روح وخلق فرديين الى حد يتلاشى معه تقريبا الاساس القومي ، أعني الجيش والقائد. فجيش الاسكندر مؤلف من شعبه التابع له والمؤتمر بأمره والخاضع له . لكنه لا يتبعه بطوع ارادته . والحال اننا رأينا ان ما يضفي على حدث من الاحداث طابعا ملحميا هو ان العنصرين اللذين يتألف منهما ، حالة العالم العامة والعمل الخاص ، يحافظ كل منهما ، مهما تكن وثيقة الصلات التي تجمعهما ، ومن خلال تفاعلهمـــا بالذات ، على استقلال وقيمة ووجود خاص به .

ان صح ، كما بيّنا على ما نعتقد ، ان الارضية التي تؤلف الاساس الجوهري للقصة الملحمية ينبغي ان تكون ، كيما تفسح في المجال امام عمل فردي ، مولدة لمنازعات ، كما ينبغي ان يكون

مثول هذا الاساس الجوهري لا لذاته ، بل في شكل حدث محدد، وقياسا اليه فقط ، ينجم عن ذلك انه في هذا الحدث الفردي ايضا ينبغي ان نبحث عن **نقطة انطلاق** الاثر الملحمي في جملته . وهذا أمر له اهميته القصوى في المواقف الانطلاقية ، ومن هذه الزاوية ايضا نستطيع ان نسوق **الالياذة** و **الاوذيسة** كأمثلـــة نموذجية . فحرب طروادة في الاولى هي التي تؤلف الجو العام والحي ، لكننا لا نستشفها مع ذلك الا من خلال واقعة محددة في غضب آخيل ، وعلى هذا النحو تبدأ القصيدة في منتهى الوضوح بمواقف من شأنها اثارة الاهواء التي تؤلب البطل الرئيسي على اغاممنون . وفي **الاوذيسة** ثمة موقفان يقدمان للقصيدة نقطـــة انطلاقها : هيمان اوليسس والحوادث التي تقع في بيته في ايثاكا. ويقرّب هوميروس بينهما ، اذ يروي اولا باقتضاب ان البطـــل الراغب في الرجوع الى وطنه قد امسكته كاليبسو ، لينتقل ثانيا الى سرد احزان بينيلوبه ورحيل تلماخوس . وهكذا تعاين أنظارنا في آن واحد ما يمكن ان يتيح امكانية الأوبة المعاقة والمهمة التي ستقع على عاتق اوليسس حالما يعود الى موطنه .

انطلاقا من بدايات كهذه يجري الاثر الملحمي في مجراه على نحو يغاير تماما جريان الاثر الغنائي او التمثيلي .

فمن المهم ، اولا ، التنويه من هذه الزاوية **بالضخامة** التـــي يأخذها بالضرورة الاثر الملحمي والتي مردها الى مضمونه والـــى شكله على حد سواء . وقد رأينا من قبل كم هو عظيم تنـــوع الاشياء والمواضيع التي تندرج ، سواء أتحت تأثير قوى الـــروح الداخلية وميوله ومتطلباته ام بحكم المكان الذي تشغله هذه الاشياء والمواضيع في الواقع الخارجي وعلاقاتها بمحيطها ، في عداد العالم الملحمي ، بالمعنى التام للكلمة . فكل مظهر من هذه المظاهر يتلبس، حالما يتموضع ، شكلا مستقلا خارجيا وداخليا ، لا مناص من ان يتوقف الشاعر الملحمي عنده ليصفه ومن ان يتيح له تحقيـــق

امكانياته قاطبة ، بينما يكثف الشعر الغنائي كل ما يقع في متناول ادراكه في شكل العاطفة او يعممه بواسطة التفكير . والموضوعية تشتمل بالضرورة على تفرد الاشياء والمواضيع ، ومن هنا كان تنوع هذه الاخيرة الغني والمتعدد الاشكال . ولهذا السبب ، ليس ثمة من نوع ادبي يحتل فيه الوقائعي مكانه براحة كما في الشعر الملحمي حيث قد يتاح له حتى ان ينعتق ويتحرر ، مع كل ظواهر استقلال لا كابح له . غير ان المتعة التي تساور الشاعر ، كما سبق لي القول ، ازاء ما هو كائن وحيال الواقعي ، لا يجوز ان تورطه الى حد يدخل معه على قصيدته احوالا وتظاهرات لا تمت بصلة الى العمل الخصوصي او ما يشكل قاعدته ، بل لا بد ان تلعب حتى الاجزاء الوقائعية دورا فعالا بالقياس الى جريان الحدث ، ولو بإعاقته او تأخيره . وعلى الرغم من ذلك ، وحفاظا على الطابع الموضوعي للشكل ، فان الرابط الذي يربط مختلف اجزاء القصيدة الملحمية بعضها ببعض يمكن ان يكون رخوا بعض الشيء . وبالفعل ، ان التوسط الموضوعي يتكفل به الموجود – في ذاته الداخلي ، بينما يشكل ما هو متجه الى الخارج الوجود المستقل للمظاهر الخارجية . هذا الغياب للوحدة الصارمة والعلاقات الوثيقة بين مختلف اجزاء القصيدة الملحمية يكشف ، ناهيك عن ذلك ، عن ان اصولها ترجع الى عصر بدائي ، ويعلل من جهة اولى لماذا يسهل التدليس والاقتطاع في القصيدة الملحمية اكثر مما يسهلان في الاثر الغنائي او التمثيلي ، ولماذا يكون ، من الجهة الثانية ، متاحا لها ان تدخل في اطارها بعض القصص والاساطير التي ادركت ، بصورة مستقلة عنها ، مستوى فنيا راقيا ، وان تستدمجها وكأنها أجزاء تكوينية تؤلف وإياها مجموعا جديدا متماسكا ومتلاحما .

ان على الشاعر الملحمي ، متى ما اراد ان **يعلل** جريان الحدث الذي يصفه وتدرجه ، الا يبحث عن اسبابه لا في الاستعدادات

الذاتية البطل ولا في فرديته الخالصة ، لانه لو سلك مثل هذا المسلك لتعدى على المضمار الغنائي او التمثيلي ، بل ينبغي عليه، حتى من هذا المنظور ، ان يلزم مضمار الموضوعية ، الذي هو مضمار الشعر الملحمي بصورة عامة . وقد راينا بالفعل ان الظروف الخارجية تلعب في السرد الملحمي دورا لا يقل عن دور التعيينات التي يكمن مصدرها في داخلية البطل . ففي الملحمي تشغل الشخصية والضرورة الخارجية مرتبة واحدة ، بحيث يستطيع الفرد الملحمي ان ينصاع ، من غير ان يلحق اذى بفرديته الملحمية ، للظروف الخارجية وأن يجعل عمله يبدو في ظاهره وكأنه عاقبة هذه الظروف التي تبدو على هذا النحو ، بدورها ، وكأنها القوة الموجهة ، خلافا لما يجري في الشعر التمثيلي ، حيث الغلبة للشخصية . ففي **الاوذيسة** ، مثلا ، يكمن كل تعليل الوقائع ، من اولها الى آخرها ، في الظروف الخارجية . وكذلك شأن المغامرات التي يسردها علينا اريوستو والمغامرات التي نطالع قصتها في ملاحم اخرى اقتبس موضوعها من العصر الوسيط . كذلك فان الامر الالهي الذي جعل من اينيوس مؤسس روما ، وما سبق تنفيذ هذا الامر او واكبه او تلاه من احداث طارئة ، يكاد لا يصلح اطلاقا لتعليل تمثيلي. وبوسعنا ان نقول الشيء عينه عن **اورشليم المحررة** لتوركاتو تاسو ، حيث لا يتعين على الجيش المسيحي ان يواجه مقاومة المسلمين فحسب ، بل ان يغالب ايضا عقبات طبيعية عديدة . ونستطيع ان نلقى امثلة من النوع نفسه في الملاحم المشهورة كافة تقريبا ، اذ يتعين على الشاعر الملحمي ان يختار بالتحديد موضوعات لا يكون فيها نمط التقديم هذا ممكنا فحسب، بل ضروريا ايضا .

والامر بالمثل في الاحوال التي يتعين فيها ان تكون النتيجة عاقبة قرار فعلي يبرمه الافراد . فما ينبغي ، هنا ايضا ، بيانه والتعبير عنه ليس ما يفعله البطل ، بالمعنى التمثيلي للكلمة ، بالظروف والشروط الخارجية توكيدا لذاته في مواجهتها وفي

مواجهة افراد آخرين ، فيما هو يلاحق غاياته وينصاع لأهوائه : فالفرد الملحمي يجهل العمل المحض ، الذي يمليه الخلق الذاتي وحده ، ولا يكترث بالتعبير عن احوال نفسية ذاتية وعن مشاعر عارضة ، بل يلزم ، من جهة اولى ، جانب الظروف بكل واقعيتها، ثم انه ينبغي ، من الجهة الثانية ، ان يكون الوسط الذي يتقدم فيه وسط قيم عامة ، اخلاقية ، الخ . ان التأوهات التي ينتزعها من هيكوبا (٥٦) موت هكتور ، او من آخيل موت باتروكلس ، هذه التاوهات التي كان يمكن ، بمضمونها ، التعبير عنها بطريقة غنائية تماما ، تحافظ مع ذلك على نبرتها الملحمية ، كما ان هوميروس لا يسقط ابدا في الاسلوب التمثيلي حتى عندما يصف مواقف تمثيلية ، كموقف الصراع بين آخيل واغاممنون في مجلس الامراء ، او وداع الفراق بين هكتور واندروماخا (٥٧) . وهذا المشهد الاخير هو ، بوجه الخصوص ، من اجمل ما ابدعه الشعر الملحمي . وحتى في الحوار الذي يدور بين اماليا وكارل في **اللصوص** (٥٨) اشيلر ، حيث يفترض ان يعالج الموضوع نفسه غنائيا ، نلتقي من جديد نبرة **الالياذة** الملحمية . لكن ما اروع النفحة الملحمية التي يضوع بها الكتاب السادس من **الالياذة** ، حيث يرينا هوميروس هكتور وهو يبحث سدى عن اندروماخا في بيته، ثم كيف يلتقيها على طريق ابواب سقييس ، وكيف تركض لملاقاته، وتطفق تمشي بجانب زوجها الذي يتملى بابتسامة هادئة ابنه

---

٥٦ ـ هيكوبا : زوجة بريام ، آخر ملوك طروادة ، ووالدة هكتور . ـم ـ

٥٧ ـ اندروماخا : زوجة هكتور ، صارت بعد سقوط طروادة امة لبرهوس، ابن آخيل ـم ـ

٥٨ ـ **اللصوص** : تمثيلية شعرية لشيلر (١٧٨٢) ، ضمنها هجاء عنيفا للمجتمع . ـم ـ

الصغير الذي تحتضنه المرضع بين ذراعيها ، وتقول : «ايها الباهر ، شجاعتك ستقودك الى حتفك ، وأنت لا تشفق لا على الطفل الذي لا حول له ولا علي ، انا التعيسة التي سترمّل عما قريب منك ، اذ ان الآخيين ، الذين يهجمون هجمة رجل واحد ، لن يطول بهم الامر حتى يقضوا عليك ؛ واني لأحبذ ، لو فقدتك ، ان اختفي عن وجه الارض . وان قيض لك ان تلقى مصرعك ، فلن يبقى لي من عزاء غير الالم . فلقد فقدت ابي كما فقدت امي انجليلة» . ثم تروي بعد ذلك مطولا قصة موت ابيها واشقائها السبعة الذين قتلهم كلهم آخيل ، والأسر ، والخلاص ، وموت امها ، ثم تعود فتتضرع لهكتور ، فتقول له انه قد بات اباها وامها واخاها وزوجها الباهر ؛ وتستحلفه ان يلزم البرج حتى لا يتم ابنه ويرملها هي نفسها . ويجيبها هكتور باللهجة نفسها : «اني لأرزح تحت وقر الهموم عينها ، يا زوجتي ؛ لكني لن اطيق حمرة الخجل امام الطرواديين لو مكثت هنا ، كالجبان ، هربا من المعركة . انها ليست بنزوة عابرة تلك التي اصدع بأمرها ، وانما من عاداتي المالوفة الشجاعة والقتال دوما في الصفوف الاولى من الطرواديين لأبقي عالية راية مجد ابي ومجدي . لا أنكر ان قلبي يحدثني انه سيأتي يوم تسقط فيه ايليون (٥٩) المقدسة ، ويسقط معها شعب بريام البارع في ادارة الرماح . غير ان ما يشغلني ليس مصيبة طروادة ، ولا فاجعة هيكوبا وبريام ، ولا بلية اخوتي باللحم الذين سيخرون في غبار النقع ، وقد نال منهم العدو ، وانما انت ، حين سيقتادك واحد من الآخيين المتسربلين بالحديد وانت تعولين ، وسيسلبك ضياء حريتك ، وحين ستضطرين الى نسج ثوب امراة غيرك او تنوئين تحت حمل الماء نادبة حظك ، وحين ستذرب الفاقة الطويلة الباع طوقها حولك . وسيقول القائلون يوم

---

٥٩ ـ ايليون : اسم آخر لطروادة . ـم ـ

يشاهدونك وعبراتك تنهمر : انها زوجـــة هكتور ، اشجـــع الطرواديين الذين قاتلوا ذودا عن حياض ايليون . قد يقول قائلهم ذاك ؛ وسيبرح بك الالم على فقدك زوجا كهذا الزوج كان يمكن ان يدفع عنك غيلة العبودية . اما انا فخير لي ان أختفي تحت الثرى من ان أسمع صرخاتك وان أعلم انك في الاسر مسترقة».

ان كلمات هكتور هذه مؤثرة ومشجية ، لكن ليس على نحو غنائي او تمثيلي ، وانما بصفتها ملحمية تحديدا ، وذلك لان صـــورة العذابات والآلام التي يرسمها والتي تمضه وتوجعه هو نفســه تمثل ؛ من جهة اولى ، الظروف وما هو موضوعي ، في حين ان ما يحضه ويدفعه ويحركه ، من الجهة الثانية ، ليس ارادتــه الشخصية ، ليس قرارا ذاتيا ، بل ضرورة تفرض عليه اهدافه وتوجه ارادته . ومؤثرة ملحميا ايضا الابتهالات التي يوجههـــا المقهورون ، متذرعين بأسباب شتى ، الى الابطال القاهرين ليبقوا على حياتهم . نقول : **مؤثرة ملحميا** ، لان خلجة داخلية استثارتها الظروف وتطلعت الى التأثير مستمدة دوافعها واسبابها من شروط ومواقف خارجية . لا تنطوي على اي جانب درامي ، وان يكـــن بعض المحدثين من كتاب المآسي قد لجؤوا احيانا الى وسيلة التأثير هذه . فالمشهد الذي يصف شيلر ، مثلا ، جريانه بين الفارس الانكليزي مونتغومري وبين جان دارك (**عذراء اورليانس** ، الفصل الثاني ، المشهد السادس) ملحمي اكثر منه تمثيليا كما لاحــظ الكثيرون قبلي . ففي ساعة الخطر ، يفقد الفارس كل ما اوتيه من شجاعة . ومع ذلك لا يقر قراره على الهرب ، يردعه عنه تالبوت الحانق الذي يعاقب الجبن بالموت ، وجان دارك التي تجندل حتى انجع الشجعان . يقول : «آه ما اشقاني ، كان خيرا لي الا اعبر البحر ابدا ! لقد دفعني الى ذلك طموح باطل في الائتزار بمجد سهل في الحرب الاوروبية ، وها هي المقادير التي لا تعرف رحمة او شفقة تزج بي في هذه المعركة الدامية المميتة . آه ! لكم اود

او كنت بعيدا عن هذا المكان ، في بلادي ، على شاطىء سافيرن المزهر ، في حمى بيت والدي ، حيث تركت امي المكروبة وخطيبتي الحلوة الرقيقة» .

ان هذه العبارات ليس فيها من الرجولة شيء ، وتجعل من الفارس شخصا لا تتفق شخصيته لا مع الشعر الملحمي بحصر المعنى ولا مع المأساة ، وانما بالاحرى مع الملهاة . وحين تهتف جان دارك : «لقد كتب عليك الموت ! فأم بريطانية هي التي انشأتك»، يرمي بسيفه وبمجنه ويخر ساجدا عند قدميها ضارعا اليها ان تبقي على حياته . والاسباب التي يتعلل بها ليمس قلبها كثيرة : كونه اجرد من السلاح ، غنى والده الذي سيفتديه بذهبه ، اطافة الجنس الذي اليه تنتمي جان دارك ، حب خطيبته الرقيقة التي تنتظر باكية في الجانب الآخر عودة الحبيب ، الوالدان المحزونان اللذان تركهما في البيت ، كآبة الموت فوق ارض غريبة ـ ان جميع هذه الاسباب تتصل ، من جهة اولى ، بظروف موضوعية في ذاتها ، ولكل ظرف منها قيمته وأهميته ، وبيانها الهادىء ، من الجهة الثانية ، ذو طابع ملحمي تماما . ويعلل الشاعر كذلك اضطرار جان دارك للاصغاء اليه بكونه أعزل من السلاح ، مع انه كان يتعين عليها ، من وجهة النظر التمثيلية ، أن تفتك به بلا تردد ، من الكلمة الاولى ، على اعتبار انها نصّبت نفسها عدوا لدودا لجميع الانكليز الذين تضمر لهم حقدا مميتا تفصح عنه بقدر عظيم من البلاغة وتبرره بالعهد الذي تعاهدت عليه مع مملكة الارواح والذي يفرض عليها التزاما رهيبا بأن «تقتل بحد السيف كل كائن حي يشاء له إله ساحة الوغى ان تلتقيه» . ولو كان كل قصد مونتغومري الا يموت أعزل من السلاح ، لكان امامه فرصة عظيمة لصون حياته : اذ لم يكن عليه الا ان يمتنع عن استعادة سلاحه ، ما دام قد مر زمن طويل وهي تصغي اليه . لكنه تناول من جديد سيفه ، لما اقترحت عليه ان يبارزها ، هي الكائن الفاني مثله ، للفوز بغنيمة الحياة ، فسقط مجندلا بسيف جان

دارك . واو جرد هذا المشهد من عناصره الملحمية ، لكان انسب النوع التمثيلي .

ان شئنا ان نميز الجريان الشعري للاحداث الملحمية عن الشعر التمثيلي بوجه خاص ، نستطيع بصورة عامة ان نحدد على النحو التالي سماته ، سواء ما اتصل منها بضخامته الخارجية التي تهدف الى ان تجعل الاحداث اكثر قابلية للادراك العيني او بتدرجها نحو الهدف النهائي للعمل : فالتقديم الملحمي لا يتأنى في تصوير الواقع الموضوعي والاحوال الداخلية فحسب ، بل ينصب فضلا عن ذلك عقبات امام الحل الختامي . ومن ثم ، على حين ان الشاعر التمثيلي لا يجوز له ان يغيب عن ناظريه بحال من الاحوال الهدف النهائي الذي يصبو اليه بطله عبر كل تقلبات العمل ، يستطيع الشاعر الملحمي ان يجيز لنفسه استطرادات شتى تتيح له الفرصة ليضع على مرأى من أنظارنا كلية عالم كان سيبقى ، لولا ذلك ، مجهولا منا . وانما باستطراد من هذا القبيل تبدأ **الالياذة**، حيث يشرع هوميروس بتحديثنا عن المرض الفتاك الذي اشاعه ابولون في معسكر الاغريق ، والذي يربط به فيما بعد الخلاف الذي نشب بين آخيل واغاممنون . وغضب آخيل هذا استطراد آخر . ومن مقياس اكبر بعد ، فان كل مغامرة من المغامرات التي تقع لاوليس عقبة تؤخر عودته . والوقائع الجانبية هي ، بوجه خاص ، التي تقطع التدرج المباشر ، ويكون لاكثرها تأثير تعويقي. ونذكر بهذا الصدد غرق اينيوس ، وحبه لديدونا ، وظهور آرميدا (٦٠) لدى فرجيليوس وتوركاتو تاسو ؛ ومغامرات الابطال

---

٦٠ ـ آرميدا : من بطلات **اورشليم المحررة** لتوركاتو تاسو ، تحبس في حدائقها المسحورة الفارس رينو ـ وهو العديل المسيحي لآخيل الاغريقي ـ بعيدا عن جيش الصليبيين . ـم ـ

الغرامية العديدة في الملحمة الغرامية بوجه عام ، وعلى الاخص لدى اريوستو حيث يبلغ من تنوعها ومن تعقيدها انها تغيب عن الانظار ما هو رئيسي ، اعني الصراع بين المسيحيين والمسلمين . اما في **الملهاة الالهية** لدانتي فلا يصطدم التدرج بعقبات حقيقية ، غير ان السرد يتقدم ببطء ، لان الشاعر يتمهل في وصف مفصل ويطيب له ان يسوق عددا غفيرا من القصص الجانبية الصغيرة ومن الاحاديث مع من كتبت عليهم اللعنة الابدية .

على انه من الضروري ، من هذا المنظور ، الا تظهر هذه العقبات التي تعترض سبيل التقدم السريع للعرض على انها وسائل جرى استخدامها عن قصد صريح لتأخير هذا التقدم . ذلك انه كما ان حالة العالم العامة ، التي على ارضيتها يتحرك الاثر الملحمي ، لا تكون شعرية حقا الا متى ما بدت وكأنها تكونت من تلقاء نفسها ، بمعزل عن كل تدخل خارجي ، كذلك فان جريان الاثر ، عبر كل الظروف ، وكل الحوادث الطارئة ، ينبغي ان يتم من تلقاء نفسه، من غير ان يعكس وجهات نظر الشاعر الشخصية ، ولاسيما ان شكل الموضوعية ، سواء اموضوعية التظاهرات الواقعية ام موضوعية المضمون في جوهريته ، يتطلب ان يقدم المجموع ، وكذلك كل جزء من اجزائه ، كما لو انه لا يدين بشيء لتدخل خارجي . لكن ان وجد في القمة عالم من الآلهة التي تتولى توجيه دفة الاحداث ، فمن الضروري ان يكون الشاعر نفسه مضطرم القلب بايمان نضر وحي ، وذلك لان العقبات التي تكلمنا عنها تأتي في اغلب الاحيان عن الآلهة نفسها ، فان عوملت هذه القوى بصورة ميكانيكية لا حياة فيها ، فان كل ما يصدر عنها زعما لن يعدو ان يكون اختراعا او حيلة من الشاعر .

بعد ان تفحصنا كلية الاشياء والمواضيع التي يستطيع الشعر الملحمي ان يقدمها بربطه حدثا خاصا الى حالة عامة للعالم ، وبعد ان بينا الكيفية التي تجري بها الوقائع وتتقدم ، يبقى علينا ان نبحث في ما يصنع وحدة الاثر الملحمي وكماله .

ان هذه لنقطة بالغة الاهمية ، كما سبقت لي الاشارة عرضا ، ومما يزيد في اهميتها ان هناك من تقدم في الآونة الاخيرة براي مؤداه ان الشاعر يستطيع ان يوقف اثره الملحمي في كل لحظة بمحض ارادته ، او ان يواصله الى ما لا نهاية . وبالرغم من ان اشخاصا شهيرين وضليعين في العلم من امثال ف.ا. فولف (٦١)، قد اخذوا بوجهة النظر هذه، فان هذا لا ينفي فجاجتها وهمجيتها، لان اقل ما تتمخض عنه هو انكار الطابع الفني على اجمل القصائد الملحمية . فالشعر الملحمي ، بحكم من انه يصور عالما كاملا ، حبيسا في كليته ، وبالتالي مستقلا ، هو بالضرورة من نتاج الفن الحر . وهو يختلف بالضرورة ايضا عن الواقع ، المشتت في شطر منه ، والضائع في شطره الآخر في تيه متشابك لا مخرج منه من الترابطات والعلل والمعلولات والمستتبعات . صحيح انه يهمنا التسليم بأن الدور الرئيسي في الملحمة بحصر المعنى ، اي في الملحمة البدائية ، لا يضطلع به التقييم الجمالي للمخطط ولتنظيم الاجزاء ، والمكانة التي تشغلها القصص الجانبية ، وتفاوت غنى مضمون هذه القصص ، وطبيعة الموازنات ، الخ ، على اعتبار ان العنصر الرئيسي يتألف هنا، اكثر مما في الشعر الغنائي والشعر التمثيلي اللذين تأخرت ولادتهما ، من الاعتقاد بالآلهة ، وبصورة عامة ، من كل ذلك الجزء من المضمون الذي يجعل من الملاحم اسفارا مقدسة قومية حقيقية . وعلى الرغم من ذلك ، يتعين تثمين هذه الملاحم القومية ، نظير **الرامايانا والالياذة والاوذيسة** ، بل حتى **اغنية النيبولنجن** ، من وجهة نظر الجمال ايضا ، هذا

---

٦١ ـ فريدريش اوغست فولف : علامة وفقيه لغة الماني (١٧٥٩ ـ ١٨٢٤) ، ذهب الى ان **الالياذة** و **الاوذيسة** تكونتا من تجميع مقطوعات ملحمية تعود الى عصور مختلفة . —م—

الجمال الـــذي لا شيء سواه يقدر ان يخلع عليها عظمة الآثـار الفنية الحقيقية وحريتها، والحال ان الاثر الفني ليس بأثر فني الا بقدر ما يؤلف مجموعا ، كلا مكتملا ، كافيا ذاته بذاته ، حبيسا في اطار يحدد حدود بدايته ونهايته .

ان لفظة «**الوحدة**» ، المفهومة بالمعنى العام ، قد اطلقت ايضا على المأساة حيث قد تتمخض عن وجوه شتى من سوء الاستعمال. وبالفعل ، ان كل حدث يمكن ان يتطاول بعلله ومعلولاته الى ما لا نهاية ، كما يمكن ان يمتد في الماضي وفي المستقبل ، بحكـــم تسلسل الظروف والاعمال ، الى أبعد بكثير مما يحتمله هـــذا الحدث ، بالصورة التي يمكن فهمه بها في لحظـــة بعينها او بالارتباط بمناسبة محددة . وحين لا نأخذ بعين الاعتبار ســوى التعاقب المحض للظروف والاعمال ، يسعنا التسليم بأن القصيدة الملحمية قابلة للتمديد الى الامام والى الخلف ، علاوة على صلاحيتها لضروب شتى من التداليس . غير ان هذه الامكانية المزدوجة هي بالتحديد السمة التي تميز اثرا نثريا . وحسبنا ان نسوق هنا مثالا واحدا ، وهو مثال الشعراء التأريخيين الذين تغنوا لـــدى الاغريق بكل ما له ضلع بحرب طروادة ، وبالتالي تابعوا حيث كان هوميروس قد توقف ، ليعاودوا من بيضة ليدا (٦٢) ، لكن آثارهم لهذا السبب عينه تبدو ذات طابع نثري صرف بالمقارنة مع القصائد الهوميرية . كذلك ليس فردا بمفرده هو من يستطيع ان يشكل المركز الوحيد واليتيم لأثر من الآثار ، وبعبارة اخرى ان يضمن له وحده وحدته ، اذ ان اكثر الاحداث تنوعا يمكن ان تصدر عنه وان

---

٦٢ ــ ليدا : في الميتولوجيا الاغريقية زوجة تندارس ، ملك اسبارطـة الخرافي ، احبها زفس فاتخذ شكل بجعة ليضاجعها ، فحملت منه بيضة ، ومن هذه البيضة ولد كاستور وبولوكس اللذان ألفا برج الجوزاء . ويكنى ببيضة ليدا عن البداية الاولى لكل شيء . ــم ــ

تتـداثل نحوه من غير ان يكون بينها رابط ما . يتعين علينا اذن ان نطلب نوعا آخر من الوحدة . ولزام علينا ، من هذا المنظور ، ان نتفحص باقتضاب الفارق القائم بين الواقعة المسماة **بالعارضة** وبين العمل المحدد الواضح الذي يتخذ شكل **حدث** . فالوقائع العارضة هي الجانب الخارجي والواقعي من كل عمل او مسعى بشري ، حتى ما كان منهما لا ينطوي على اي هدف محدد ؛ وتضم هذه الوقائع بصفة عامة جميع تحويرات الشكل والمظهر الخارجي لما هو كائن . فحين تقتل الصاعقة رجلا ، فهذا حادث خارجي محض ؛ غير ان الاستيلاء على مدينة معادية حدث ، لانه واقعة مرادة وقصدية . اذن فان هدفا محددا واضحا ، مثل تخليص الارض المقدسة ، او تلبية شعور عنيف محدد مثل غضب آخيل ، هو الذي يفترض فيه ان يؤمن ، في شكل حدث ملحمي ، وحدة الملحمة ، وذلك بطبيعة الحال بقدر ما لا يروي الشاعر الا ما يشكل المعلول او النتيجة المباشرة لهذا الهدف الواعي والمرام او ذلك الشعور الواضح المحدد وما يؤلف وإياه كلا واحدا . وبما ان الانسان ، والحال هذه ، هو وحده الذي يقدر ان يعمل ويؤكد ذاته ، يباح لنا القول ان الفرد هو الذي يشكل قمة الملحمة ، من حيث هو مصدر للعمل وحامل للمشاعر التي يسعى الى تلبيتها عن طريق هذا العمل . وجميع مقدماته التي لا صلة لها مباشرة بالهدف المنشود ، بالقصد المرام تحقيقه ، تؤلف في الملحمة شيئا مضافا وفائضا عن الحاجة ، وفي الاحوال جميعا عنصرا متجردا من القيمة الشعرية بحصر المعنى . وفي مقدورنا القول ، بهذا المعنى ، ان صلة غضب آخيل باختطاف هيلانة (٦٢) وبمحاكمة

---

٦٢ ـ هيلانة : اميرة اغريقية مشهورة بجمالها ، ومن بطلات **الالياذة** ، ابنة ليدا ، واخت كاستور وبولوكس ، وزوجة مينيلاس ، خطفها باريس فوجه الاغريق حملتهم على طروادة . ـ م ـ

باريس «٦٤» واهية كصلته بالفتح الفعلي لطروادة . وعليه ، حين يزعم الزاعمون ان **الالياذة** لا بداية لازمة لها ولا نهاية بحصر المعنى، فانما لانهم لا يدركون واقع ان غضب آخيل هو الموضوع الرئيسي **للالياذة** وانه يؤلف بالتالي عنصرها الموحّد . والحق اننا لو حاولنا تكوين فكرة واضحة لأنفسنا عن شخصية آخيل ، لتبين لنا في الوقت نفسه ان غضبه الذي استثاره اغاممنون هو الذي يؤمّن لحمة جميع اجزاء الملحمة وانه ما كان لاي شاعر في الوجود ان يهتدي الى بداية اجمل والى نهاية اجمل . والمناسبة التي ادت الى ثورة هذا الغضب هي بمثابة نقطة الانطلاق ، في حين ان العواقب التي ترتبت عليه تسرد في تتمة القصيدة . وقد حاول بعضهم ان يفند هذه الرؤية للأمور ، فزعم انه لو كان الامر كذلك لما كان هناك فائدة من الاناشيد الاخيرة ، وان غيابها ما كان ليبدل شيئا في الاثر . غير ان هذا الاعتراض عادم القيمة ، على اعتبار ان رفض آخيل المشاركة في المعارك وانسحابه الى الشاطىء ، على مقربة من السفن ، هما بحد ذاتهما من عواقب سورة غضبه العنيف . وبالنظر ايضا الى ان امتناعه عن الحركة لا يعتم ان يتيح للطرواديين ان يحرزوا على جيش الاغريق نصرا له صلته ايضا بمقتل باتروكلس ، ففي مقدورنا القول ان التأوهات والظمأ الى الانتقام التي استثارها مقتل هذا الصديق ، هي المقدمة الضرورية للنصر الذي سيحرزه آخيل النبيل على هكتور . أما من يعتقد ان الموت يضع حدا لكل شيء وأن لا مجال لاي عمل بعده فانما يدلل باعتقاده هذا على عقلية بدائية . ذلك ان الجانب **الطبيعي** هو وحده الذي ينتهي ويزول مع الموت ، ولكن ليس الانسان ولا

---

٦٤ ـ باريس الملقب بالاسكندر : في الميتولوجيا الاغريقية ، ثاني ابناء بريام وهيكوبا ، وخاطف هيلانة . ـم ـ

الاخلاق والعادات التي تقتضي ان تقام للابطال الذين يسقطون في الساح المراسم المأتمية . وهكذا ترتبط بكل ما تقدم الالعاب التي تقام عند قبر باتروكلس ، وتضرعات بريام المؤثرة ، وسكون روح آخيل الذي يعيد الى الاب جثة الابن حتى لا تحرم هي الاخرى من التكرمة التي هي من حق الموتى . فهل لاحد ان يتمنى خاتمة اجمل من هذه الخاتمة للقصيدة ؟

ترى ألا نجازف بالخلط بين الوحدة **الملحمية** والوحدة **التمثيلية** اذ نعزو ، على هذا النحو ، الى غايات واعية او الى عواطف بطولية تسبق عملا فرديا دور العنصر الذي يكفل للمجموع تلاحمه الوثيق ووحدته ؟ وبالفعل ، ان العمل الذي يدفع اليه هدف واع ونابع من مجمل الشخصية هو الذي يشكل ، مع المنازعات التي تترتب عليه ، مركز الاثر التمثيلي ونقطة وحدته . ولذلك ، وتحاشيا لاي خلط بين هذين النوعين ، الملحمي والتمثيلي ، سأعيد الى الاذهان ، بمزيد من الالحاح ، ما اسلفت قوله بصدد الفارق بين العمل والحدث . وناهيك عن ذلك ، فان الاهتمام الملحمي ينصب، لا على الشخصيات والاهداف والمواقف ذات الصلة بالعمل الخاص الذي تتكلم عنه القصيدة الملحمية فحسب ، بل ان هذا العمل لا يجد شروط المنازعات التي هي مؤشر انجازه وشروط حل هذه المنازعات الا وسط جماعة قومية وكليتها الجوهرية ، بكل تنوع اشخاصها ومواقفها واحداثها . وعليه ، فان الطابع المكتمل والموحد للقصيدة الملحمية يرتهن لا **بالمضمون** وحده ، بل كذلك **بالرؤية الكاملة للعالم** ، فلا تتحقق الوحدة الملحمية الا حين يصل العمل الخاص ، من جهة اولى ، الى ختامه ، وإلا حين يحافظ ، من الجهة الثانية ، على ارتباطه ، في جريانه ، بكلية العالم الذي على ارضيته دارت وقائعه ليجعل هذه الكلية في متناول ادراكنا، ومن هنا كان التوسط المباشر بين هاتين الدائرتين ، اي بين العمل الفردي وكلية العالم .

تلكم هي ، بتحديد مقتضب ، التعيينات الرئيسية للشعر

الملحمي بحصر المعنى . والحال ان الموضوعية الملحمية قد مدت لتشمل انواعا يفتقر مضمونها ، مع ذلك ، الى موضوعية حقيقية. ولو ووجه المنظّر بهذه الانواع الثانوية ، فلربما وقع في حرج ، وعلى الاخص حين يطلب اليه ان يضع تصنيفا يتسع لإدراج جميع القصائد بلا تمييز (والمقصود بالقصائد كل ما هو بين بين من الانواع) . على انه لا مكان في تصنيف حقيقي الا لما هو مطابق للمفهوم ؛ اما ما هو ، على العكس ، ناقص ، ان من وجهة نظر المضمون ، وان من وجهة نظر الشكل ، وان اخيرا من وجهة نظر المضمون والشكل معا ، فمن العسير ادراجه في باب المفهوم ، في باب تعيين ما ينبغي ان يكون عليه الشيء كيما يكون حقيقيا وواقعيا . وعليه سأكتفي ، قبل ان اختم هذا الفصل ، ببعض ملاحظات مقتضبة حول هذه التشعبات الثانوية للنوع الملحمي .

سأذكر في المقام الاول الايديلة (٦٥) Idylle ، بمعناها المحدث الذي يضرب صفحا عن كل الاهتمامات العميقة والعامة للحياة الروحية والخلقية ليقدم الانسان في براءته البدائية . غير ان الحياة في ظل البراءة تعني هنا ما يلي فقط : الا يكون من هم للانسان غير ان يأكل ويشرب ، على ان يقنع بطبيعة الحال بما هو بسيط من الطعام والشراب ، كلبن المعزة ، على سبيل المثال ، ولبن النعجة ، وعند الحاجة فقط لبن البقرة ، والخضار الفجة، والجذور ، والبلوطات ، والثمار ، والجبن الطازج (لا اعتقد ان الخبز يعد قوتا رعويا بما فيه الكفاية) ؛ غير ان اكل اللحم ينبغي ان يكون مباحا فيما اعتقد ، اذ ان الرعيان والراعيات لا يرعون قطعانهم لتقديمها قرابين للآلهة . والشغل الشاغل لهؤلاء الرعيان

---

٦٥ : الايديلة : قصيدة قصيرة رعوية وريفية ، غزلية في الغالب ، ابتكر نوعها الشاعر الاغريقي ثيوقريطس . —م—

والراعيات ان يحرسوا طوال يومهم ، بصحبة كلب امين ، حيوانات وديعة ، وان يقدموا لها مأكلا ومشربا ، وان يتبادلـــــوا اطراف الحديث بمشاعر جميلة ليس من شانها ان ترنق هدوءهـــم وقناعتهم ، اي ان يكونوا أتقياء ورعاء على طريقتهم ، وان يعزفوا بالناي والشبابة او ان يغنوا ، وعلى الاخص ان يتحاببوا بحنـــو ورقة وببراءة تامة . اما الاغريق فكانوا يمثلون ، على العكس ، في اوصافهم التشكيلية ، عالمـــا اكثر مرحا ، عامرا برفــــاق باخوس (٦٦) من الساتيرات (٦٧) والفونات (٦٨) التي اذا ما التأم شملها ببراءة حول إله من الآلهة عرفت كيف ترفع الطبيعـــة الحيوانية الى مستوى حياة وحقيقة تتسمان بحيوية ومــــرح انسانيين لا تتسم بمثلهما تانك البراءة والتقـــوى الرعويتان ، المدعيتان والخاويتان . وهذه الطريقة الحية والحقيقية من وجهة النظر الانسانية في معالجة الموضوعات المقتبسة من العصـــور البدائية للحياة القومية نلفاها في الاشعار الرعوية الاغريقية ، لدى ثيوقريطس (٦٩) على سبيل المثال ، سواء أعندما يستغرق فـــي وصف مفصل لمواقف حقيقية في حياة الصيادين والرعاة ام حينما

---

٦٦ ـ باخوس : الاسم الذي أطلقه الرومان على ديونيسوس ، اله الكرمة والخمر عند الاغريق . ـم ـ

٦٧ ـ الساتيرات وواحدها ساتيروس : آلهة ثانوية كانت تصاحب باخوس ، وتمثل على شكل تيوس ، وترمز الى المجون والفجور . ـ م ـ

٦٨ ـ الفونات وواحدها فونوس : إله ريفي عند الرومان ، حامي القطعان. ـ م ـ

٦٩ ـ ثيوقريطس : شاعر اغريقي (نحو ٣١٥ ـ ٢٥٠ ق.م) ، مؤلف ديوان الايديلات ومبدع الشعر الرعوي الذي يعبر فيه ، وسط مظاهر الحضارة والترف، عن الحنين الى «الحالة الطبيعية» . ـ م ـ

بسحب هذه الطريقة في الوصف على اوساط اخرى ومواضيع واشياء اخرى يلذ له ان يصورها في الشكل الملحمي ، او الغنائي ، او حتى التمثيلي في الظاهر . وفرجيليوس نفسه يميل اسلوبه في ريفياته الى البرود ، على حين ان غسنر (٧٠) ممل كل الإملال، الى حد انه لم يعد مقروءا في ايامنا هذه ، والى حد اننا لا نملك الا ان نستغرب أن يكون الفرنسيون قد استساغوا فيما مضى شعره وعدوه اعظم الشعراء الالمان . ومما يمكن ان يكون قد اسهم في افتتان الفرنسيين بغسنر نزعتهم العاطفية التي تحملهم ، من جهة اولى ، على الهرب من صخب الحياة وتعقيداتها ، ولكن دون ان يكون في وسعهم الاستغناء عن كل حركة ، والانعدام التام لاي اهتمام من جانبهم بسائر جوانب ثقافتنا ، من الجهة الثانية .

ونستطيع ان ندرج في عداد هذه الانواع الهجينة الاشعار شبه الوصفية وشبه الغنائية التي كانت تحظى بشهرة واسعة لدى الانكليز وتتناول بوجه رئيسي موضوعات مستقاة من الطبيعة ، وفصول السنة ، الخ . وتدخل في هذا الباب ايضا مختلف القصائد التعليمية ، وخلاصات الفيزياء والطب وعلم الفلك ، واصول لعبة الشطرنج وفن الصيد وفن الحب ، وما الى ذلك من المضامين النثرية ذات الكساء الشعري التي عرفت ازدهارا كبيرا في الادب الاغريقي في العصور المتقدمة ، ولدى الرومان ، والتي عالجها مؤخرا بكثير من البراعة الفرنسيون . وهذه الآثار تصلح ، رغم نبرتها الملحمية الفضفاضة ، للمعالجة الغنائية ايضا .

وتتسم بقدر اكبر من الشاعرية ، ولكن دون ان تشكل نوعا

---

٧٠ ــ سالومون غسنر : شاعر ورسام سويسري ، من اصل الماني (١٧٣٠ ــ ١٧٨٨) . له ديوان **الايديلات** الذي كان بشيرا بالرومانسية . ــم ــ

مختلفا ، الرومانسات (٧١) والبالادات (٧٢) التي انتجت في العصر الوسيط وفي الازمنة الحديثة والتي تعد ملحمية جزئيا بمضمونها، وان تكن في اغلب الاحيان غنائية بالكيفية التي يعالج بها هذا المضمون ، مما يتيح لنا ان نصنفها في كلا النوعين على السواء .

ويختلف الحال كل الاختلاف بالنسبة الى **الرواية** ، هذه الملحمة البورجوازية الحديثة . فهنا يعاود غنى الاهتمامات والاحوال والطبائع وشروط الحياة وتنوعها ظهورهما ، وكذلك كل الخلفية الواسعة لعالم شامل ، وكذلك ايضا الوصف الملحمي للاحداث . غير ان ما تفتقر اليه الرواية هو شعر العالم البدائي الذي هو منبع الملحمة . فالرواية ، بالمعنى الحديث للكلمة ، تفترض مقدما واقعا صار نثريا ، وعلى أرضيته تسعى ، بقدر ما تسمح بذلك حالة العالم النثرية هذه ، الى ان تعيد للأحداث ، وكذلك للافراد ومصائرهم ، الشعر الذي جردهم منه الواقع . واحد ضروب النزاع التي غالبا ما تعالجها الرواية ، واحد اكثر الموضوعات مواءمة لها ، هو الصراع الذي ينشب بين شعر القلب ونثر الظروف ؛ صراع قد يجد حله بصورة مأساوية او هزلية ، او باحدى الكيفيتين التاليتين : فتارة ينتهي الامر بالشخصيات التي كانت في حالة تمرد على نظام العالم الى الاعتراف بما هو حقيقي وجوهري فيه ، فترضخ لشروطه وتأخذ مكانها فيه بصورة فعالة ، وطورا تجرد ما تفعله وتنجزه من شكله النثري لتقيم مكان الواقع النثري الذي هي غائصة فيه واقعا محوّرا بالفن وقريب الصلة بالجمال . اما فيما يتعلق بطريقة التصوير فان الرواية ،

---

٧١ ـ الرومانس : قصيدة قصيرة ، من اصل اسباني ، ذات طابع عاطفي ومؤثر . ـم ـ

٧٢ ـ البالادة : موشحة غنائية ذات شكل عروضي ثابت ، تروي اسطورة شعبية او تاريخية . ـم ـ

بحصر المعنى ، تفترض ، مثلها مثل القصيدة الملحمية ، رؤيــــة شاملة للعالم وللحياة يتظاهر مضمونها ومادتها ، بتنوع مظاهرهما، بمناسبة حدث فردي يشكل مركز المجموع . اما من حيث تفاصيل التصميم والتنفيذ ، فمن الواجب ان تكون حرية التصرف المتاحة للشاعر كبيرة ، ولاسيما انه لا مناص امامه من ان يدرج فــــي اوصافه نثر الحياة الواقعية ، دون ان يغرق هو نفسه في النثري واليومي .

الفهـــرس

٨٠٠ / ٨١ / ٢٠٠٠